المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

دراسات فلسفية وتاريخية حول فن المقام

1930

بقلم:
نخبة من العلماء

ترجمة:
عبد الرحمن الخميسى

يعكس فن المقام أفضل الصفات والخصائص, والإبداع الفنى والتفكير الفلسفى للموهبة الإنسانية، ويعبر عن الأحداث التى تتعرض لها الشعوب عبر التاريخ، ويظهر الجوانب المختلفة للحياة الاجتماعية، ودقائق اللحظات النفسية التى تمر بها، ويجسد المشاعر الإنسانية العميقة والرقيقة. إن المقام يحتوى الناس بخيوط شرنقته الروحية، ويحيطهم بتأثير جاذب سحرى. فهو ينقل السامع إلى عالم من النقاء والنشوة التى تدفع به محلقا نحو إدراك وحدة الوجود.

تصميم الغلاف: ديمة الحساني

دراسات فلسفية وتاريخية

حول فن المقام

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1930
- دراسات فلسفية وتاريخية حول فن المقام
- نخبة
- عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى
- الطبعة الأولى 2012

هذه ترجمة كتاب:

МУГАМ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ И ПОСТИЖЕНИЕ ФИЛОСОФИИ ВСЕЕДИНСТВА

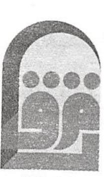
شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 Fax: 27354554

فن المقام

دراسات فلسفية وتاريخية



تأليف : نخبة من العلماء البارزين من
أذربيجان وآسيا الوسطى وروسيا والقوقاز
ترجمة / عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى



2012

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

دراسات فلسفية وتاريخية حول فن المقام.
تأليف: نخبة من العلماء البارزين من أذربيجان وآسيا الوسطى
وروسيا والقوقاز؛ ترجمة: عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى .
ط١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٢
٤٠٠ ص ؛ ٢٤ سم
١ - المقامات - تاريخ ونقد .
(أ) الخميسى، عبد الرحمن عبد الرحمن (مترجم) .
(ب) العنوان ٨٠٩.٤

رقم الإيداع ٢٠١١/٥٩١٠
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704 - 553 - 7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تقديم

المقام الموسيقى ظاهرة فريدة من الظواهر الفنية للتراث الإنسانى فى تاريخ حضارات العالم. وقد ظهر المقام وتطور فى بلاد الشرق، التى كانت دائمًا موطنا رائدا لشتى أنواع التراث وإبداعاته. لقد ولد المقام فى بلاد فارس الكبرى، باعتباره أنقى أشكال التأليف الموسيقى والغناء. وكانت حلقات المقام فى البداية تقام طوال الليل فى منازل الصفوة، وفى المقاهى حديثة الطراز والزرقانية- وهى مكان تجمع الصوفيين من أجل الممارسات الجسدية الطقوسية مثل تلك التى ما زالت موجودة حتى الآن فى إيران.

وقد ساد المقام جميع أشكال التراكيب الموسيقية الإقليمية لدى شعوب تلك المنطقة. وامتد تأثيره ليغطى مساحة جغرافية شاسعة تصل حتى تركمنستان وحدود الصين، عبر طريق التجارة الذى يربط الشرق بالغرب، والمعروف بطريق الحرير، والذى حمل عبر القرون ليس فقط التجارة والبضائع الثمينة، ولكنه نقل أيضًا الثقافة والمعرفة والعقيدة. وكان المقام هو أول المسافرين الدائمين عبر هذا الطريق.

وكان التأثير بين المقام وثقافات تلك الشعوب تأثيرا متبادلا. فبعد دخول الإسلام إلى تلك المناطق، وفى فترة ازدهار الحضارة الإسلامية وانتشارها، نرى المقام قد تأثر بالفنون الإسلامية، وعلى رأسها الشعر القديم، وبالفلسفة الإسلامية وفى مقدمتها الفلسفة الصوفية. وفى هذا الصدد يلقى الكتاب الضوء على العلاقة الوثيقة بين فن المقام والصوفية، وكذلك بينه وبين الإنشاد الدينى وتلاوة القرآن وتجويده. فقد كانت المهارات المطلوبة لغناء المقام الكلاسيكى هى نفسها المطلوبة للتلاوة السليمة للقرآن.

وربما يخرج القارئ لتلك الدراسات، بإجابة حول سر انتشار هذا الفن تحديدا لدى شعوب الشرق وآسيا الوسطى والقوقاز. وقد تكون هذه الإجابة فى التقاء فن المقام - الذى يتميز بتركه مساحة للارتجال والإبداع الحر فى الأداء- مع الطبيعة الإبداعية والروحية لشعوب الشرق وآسيا الوسطى. ولكن العامل الرئيسى فى انتشار فن المقام يتمثل فى تغنيه لهموم البسطاء وأحوالهم الاجتماعية، وهنا فهو قريب الشبه من الملاحم والسير الشعبية والحكايات الشعبية التى تمجد قيم العدل والحب. فالمقام - مثله مثل تلك الحكايات- يخلق عالما خياليا موازيا للواقع، لكنه عالم يتسم بالرقة والحب والنشوة الروحية، مثله فى ذلك مثل شتى أنواع الفنون التى لا غنى عنها للإنسان، لأنها تعيد تنظيم الفوضى والاضطراب السائدين الحياة الواقعية، وتخلق عالما شديد التنظيم والنقاء.

يضم هذا الكتاب الدراسات الصادرة عن المنتدى الدولى للمقامات، الذى أقيم فى باكو عاصمة أذربيجان فى الفترة من ١٧- ٢٠ مارس لعام ٢٠٠٩، وقام بوضعها عدد من أبرز المتخصصين فى الفلسفة وعلم الجمال فى أذربيجان وآسيا الوسطى. فقد كانت أذربيجان من أهم المواطن التى احتضنت فن المقامات وليدا، ثم مضت فى تطويره والحفاظ عليه، باعتباره فنا تراثيا قوميا مهمًا، حتى استطاعت بلاد النار- كما يسمون أذربيجان- أن تصبح أهم "المفارز" التى يخرج منها أبرع المؤدين للمقامات، مثل الفنان الموهوب عليم قاسيموف، الذى ذاع صيته فى أوروبا وأرجاء العالم.

ويلقى الكتاب الضوء على جذور فن المقام وتاريخه وتطوره فى ضوء القيم الجمالية فى العصور الوسطى، وانتماء فلسفة المقام إلى "أسرار" الوجود، حيث إن فلسفة المقام مشهورة باعتبارها "فلسفة الوجدانية". ويعرض لأنواع المقامات وخصائص كل منها، وكذلك علاقة المقام بالفنون التعبيرية مثل الرسم والنحت. فكما صار المقام منبعا لا ينضب للمؤلفين الموسيقيين والشعراء، أصبح هو الآخر إلهاما

للرسامين والنحاتين الذين أبدعوا أعمالا من الفنون التعبيرية قائمة على موضوعات المقامات. تشير كلمة مقام فى كل مكان فى العالم العربى إلى الدرجات الصوتية الشرق أوسطية الصغيرة نسبيا التى تتخللها مسافات مختلفة عن مسافات نصف الدرجة الصوتية والدرجة الصوتية الكاملة التى أصبحت شائعة فى الممارسة الغربية للموسيقى. ولكن فى المدن الكبرى تعنى كلمة مقام أيضا مقطوعة موسيقية ذات ترتيب ثابت للغاية للأجزاء الصوتية والآلات التى تتعلق باندماجات معينة للأوزان الصوتية شرق الأوسطية. ويتحرر جزء من المقام مثل المقدمة وبعض الارتجالات الصوتية والموسيقية الآلية من الوزن، بالإضافة إلى وجود تراكيب معقدة من الوزن والقافية.

كما يطرح الكتاب السؤال التالى:

هل أصبح المقام هو القاعدة الرئيسية فى بناء موسيقى العالم الإسلامى؟

ويتعرض الكتاب إلى تجارب دراسة المقام بصورة أكاديمية فى عدد من الدول والشعوب الآسيوية، ومنها شعب الإيجور، وذلك بهدف الحفاظ على هذا الفن وتطويره. ويعرض المناهج والمواد التفصيلية التى ينبغى على دارس المقام الإلمام بها. وفى هذا الإطار فهذه التجارب تمثل فائدة كبيرة لجميع المتخصصين ومعاهد الموسيقى فى مصر والعالم العربى. وخاصة أن هناك تهميشا للتقاليد الموسيقية والتراث الموسيقى وتنحية للثقافة الشعبية فى كثير من الدول. وخاصة فى ظل ظروف العولمة واختراق الثقافات الغريبة لشعوبنا. لذلك فمن الضرورى الالتفات بوعى وصلابة إلى شتى أنواع تراثنا الشرقى الرائع والفريد، والذى يمثل فن المقام جزءا لا يتجزأ منه.

وفى النهاية أرجو أن يمثل هذا الكتاب إضافة إلى القراء والمهتمين والمتخصصين فى الموسيقى التراثية.

عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى

المقام باعتباره ظاهرة وإدراكًا لفلسفة وحدة الوجود

بقلم/ زمرده قولي زاده

هناك أمثولة شهيرة عن الفيل والأعمى. وأحيانا ما يتم الاستشهاد بها لوصف محدودية القدرات الإنسانية لإدراك الظواهر المعقدة "لأسرار" الوجود .

وتنتمى فلسفة المقام إلى "أسرار" الوجود. فالمقام هو ظاهرة من ظواهر الثقافة الإنسانية العريقة، والتى تعتبر أيضا رمزًا للكمال وطريقا إليه.

وتعد منطقة الشرقين الأوسط والأدنى هى الموطن الأصلى ومهد الديانات الغابرة وديانات العالم الموجود الآن. كما أنها الوطن الأول للفلسفة التاريخية وتجلياتها فى الشعر والموسيقى. وفى هذه المنطقة التى تضرب بجذورها فى الثقافات القديمة وعالم الثقافة الإسلامية ظهر المقام باعتباره نتاجًا للثقافة المحلية، يحمل فى طياته فلسفة الصوفية لوحدة الوجود، التى تنتشر هنا انتشارًا واسعًا، وتقوم على "الحب" باعتباره مقولة فلسفية وإدراكًا غيبيًا.

ومن المعروف أن فحوى مفهوم "فلسفة المقام" –سواء من الناحية التاريخية أو فى عصرنا الحالى، شأنها شأن فحوى مفاهيم الفلسفة الأقرب إلى فلسفة المقام– هى فحوى "الفلسفة الصوفية" التى تخضع لتأويلات عديدة.

إن تعددية تأويل فلسفة المقام، إذا كانت قد خضعت من جانب فى تعقيدها وثنائيتها لمبدأى الظاهر والباطن المعمول بهما بواسطة نوع من إمكانات الارتجال وخاصية تطوره فى الثقافات الموسيقية لمختلف شعوب المنطقة. فقد خضعت من جانب آخر للمستوى الحرفى والحالة الأيديولوجية للمفسرين، وكذلك لصعوبة العالم الروحى

المُدرِك للمغزى العميق وللتنوع فى الشكل الفنى للمقام ولمن يؤديه ولمن يستمع إليه. وللإمكانية الفكرية والأخلاقية لكل هؤلاء، والأهم، للقدرة المغروسة فيهم من ناحية النشأة على تصور وإدراك جمال عالم الموسيقى، سواء من الناحية الخارجية (الظاهرية)، أو من الناحية الداخلية (الباطنية). والأمر الأخير يأخذها من العالم المحيط بها ومن "الأنا" الخاصة، ليضعها متوحدة مع الموسيقى التى يذوبون فيها ويتلاشون، ناسين الماضى والمستقبل والحاضر. ويُدخلهم فى حالة تختفى فيها أجسادهم وأرواحهم ولا تبقى غير الروح التى تُبعث فى الألحان، والتى تشمل المكان والزمان الذى يعيشون فيه حتى يبدأ دوى المقام، والذى يمكنهم العودة إليه بشكل ملحوظ بعد أن يخبو صوت المقام.

لعل الأسباب التى أوردناها سابقًا يمكن أن تفسر لنا حقيقة عدم الانتباه الكافى، وأحيانا تجاهل الفلسفة الباطنية للمقام فى سياق الظاهرة الحالية فى علم موسيقى الشرق. وقد كانت هناك علاقة مماثلة ميزت تفسير المقام فى العصور الوسطى، عندما لم يكن هذا المقام مقبولاً بسبب أن فلسفته لم تكن سلفية. ومن الجائز أن يمثل هذا الأمر أحد أسباب انهيار النظام الموحد للمقام فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، باعتباره ظاهرة شاملة للثقافة الموسيقية المحلية وتطورها اللاحق، فى شكل المقامات القومية لبعض شعوب الشرقين الأوسط والأدنى.

كان الموقف مماثلاً أيضا فى علم الموسيقى السوفيتية، حيث اقتصر تعريف المقام فى الإشارة الأساسية إلى خصائصه البنيوية الشكلية، وإلى واقعيته وشعبيته وهلم جرا[1] .

---

(١) فى علم الموسيقى الأذربيچانية نجد أن ج.، عبد الله زاردى قد توقف على نحو مسهب نسبيًا عند مشكلة فلسفة المقام. انظر تفصيلاً: المضمون الفلسفى للمقامات الأذربيچانية . باكو،١٩٨٣ (باللغة الأذربيچانية)- الثقافة الموسيقية فى العصور القديمة وفى العصور الوسطى . O Ş باكو ١٩٩٩ (باللغة الأذربيچانية).

تستند الأحكام الواردة لاحقا، والتى تطرحها المؤلفة –وهى ليست موسيقية– إلى خبرة نصف قرن من الدراسة التى قامت بها لتاريخ الثقافة، بما فى ذلك تاريخ فلسفة العصور الوسطى وفلسفة الشعر فى أذربيجان، وذلك فى سياق الثقافة الروحية لمنطقة الشرق الإسلامى.

وانطلاقًا من ضرورة أن ينعكس جوهر المقام وشكله فى التعريفات الخاصة به، آخذين فى الاعتبار غياب الجوهر الفكرى له، باعتباره مركبا لمبدأى الظاهر والباطن اللذين يعكسان فلسفته أيضا، فقد رأينا أن نواصل مناقشة التعريف التالى لهذه الظاهرة.

المقام (المقامات، المقامى، مجموعة المقامات) هو فكر موسيقى موجود فى منظومة متنوعة، تحول إلى تقاليد لبناء مدرج يتمتع بقوانينه الخاصة من أجل تجلى الموسيقى وإدراك فلسفة وحدة الوجود.

بادئ ذى بدء فإن المقام ليس مجرد محاولة إنسانية لإدراك وحدة الوجود، وإنما هو أيضا محاولة للإحساس وإدراك الذات باعتبارها جزءا من هذه الوحدة، والنظر "بعين القلب" إلى الذات المتوحدة مع الواحد. إنها السبيل الذى يسلكه الإنسان منتقلاً من الوجود إلى العدم. وهى دائرة تدل على الخروج من البداية الأولى والعودة إلى البداية الأولى، والطريق عبر الحياة الأرضية من النقص إلى الكمال، والطريق للتوحد مع الواحد. والدائرة التى تقام فيها الصلوات وترفع الابتهالات وتجرى فيها الطقوس أملاً فى عودة الفردوس المفقود، حيث كان الإنسان موجوداً بالقرب من الله.

إن فلسفة المقام مشهورة باعتبارها "فلسفة الوجدانية"، "وحدة الوجود"، "Pantheism" وهى تنطلق من الانسجام ووحدة الوجود، ولا تعبر عن التطرف فى المواجهة بين المادة والفكرة، بين المادية والمثالية، بين الواحد والمتعدد، بين الخالق والمخلوق، بين العقلانى والغيبى. ويتلخص هدف (فلسفتها) فى كمال الإنسان، بناء على مبادئ الإنسانية والتسامح.

والمقامات -كما هو معروف- تعنى مجموع مقامات الصعود- درجات سلم دورة الكمال المماثلة لدرجات المراحل- المقامات فى المفاهيم الفلسفية لفلسفة وحدة الوجود الصوفية.

يقدم المقام فى معظمه من خلال ثنائية الآلة والصوت، وذلك على الرغم من وجود أداء صوتى منفرد وعزف منفرد له. ويمكن أن يمثل المزج دائما فى المقام بين الشعر الفلسفى وفلسفة الموسيقى عاملاً مساعد أحيانا، وقد يؤدى فى أحيان أخرى إلى حدوث انشطار وتحطيم أو خلل على نحو ثنائى فى إدراك موضوع الإدراك، وقد يصرف انتباه الباحث عن المجهول، عن توحد الأرض بالسماء والوجود بالعدم.

إن الإيمان بعالمية كمال وحدة الوجود الصوفية فى المقامات القومية للمنطقة يمكن أن يساعد فى التحليل الفكرى المقارن والبنيوى النمطى لها.

ويمكن هنا أن نتحدث حول اقتراب فلسفة المقام من الفلسفة الصوفية، ولكن دون أن نطابق بينهما، آخذين فى الحسبان باختلاف طابع الموسيقى الصوفية عن المقام، وكذلك بأن عقيدة "وحدة الوجود" القائمة على الحب باعتباره مقولة فلسفية، هى عقيدة تميز الثقافة الروحية للمنطقة الإسلامية، وأن مفاهيم معظم تعاليمها غير تقليدية، ليس فقط بالنسبة للفلسفة الصوفية. وإلى جانب العديد من قضايا الدراسات الخاصة بالمقام، فإن هذه القضية يمكن -بل ومن الضرورى- أن تصبح هدفًا للدراسات المتخصصة.

ومن وجهة نظر إظهار المشترك بين مبادئ جماليات موسيقى المقام واتجاهات الثقافة الموسيقية الأوروبية، فلعله من الملائم عقد المقارنة بين مبادئ فلسفة المقام مع المبادئ المماثلة التى تربط مبادئ الرومانتيكية الأوروبية والشرق، وكذلك المقام المنبثق من فلسفة وحدة الوجود، وأيضا المقام المستند إلى الفلسفة الغيبية للحب والحنين والحزن والمعاناة تجاه المحبوب، والسعى نحو العودة إلى البداية الأولى.

ومن الناحية التاريخية فقد تحول الإدراك الفكرى للمقام فى سياق عملية التطور، بصفة خاصة لدى مختلف المستمعين، وذلك تبعا لرؤيتهم ومستوياتهم الروحية الفكرية والفلسفية الأصلية للمقام، والتوجه المحكم والواضح لإدراك دورة توحد الإنسان مع الله فى الذوبان تدريجيا. ومن الممكن أن يفتقر العازف أو المستمع إلى مفهوم وحدة الوجود الصوفية للمقام، أو مفهوم رحلة البحث المضنية عن الله. على أن توجه المقام نحو التطهير الروحى والسمو بالمستمع يظل أمرًا ثابتا لا يتغير. إن المقام فى كافة العصور قد واصل وما يزال يواصل القيام بوظيفة الكمال الروحى من خلال تأثيره ليس فقط على الوعى، وإنما على اللاوعى أيضًا، وعلى الذاكرة وعلى العازفين إلى درجة النشوة التى يغدقهم بها. ويذيبهم فى عظمة واتساع انسجام وحدة الوجود.

إن كل عصر يطرح مهامه أمام علوم الثقافة، بما فيها علم الدراسات الموسيقية. ويعد القيام بالبحث وعمل الدعاية للثقافة الموسيقية للمقام أحد المهام الملقاة على عاتق المتخصصين فى الدراسات الموسيقية بمنطقة الشرق السوفيتى السابق، والتى ترتبط مباشرة برسالة المقام فى الحفاظ على الجانب الروحى وتطويره . وتتلخص المهمة فى العرض العلمى الموضوعى المتاح لجوهر المقام وتاريخ تطوره وأسباب قوته الحيوية.

وفى الوقت الحالى فإن المهام المطروحة –من وجهة نظرنا– أمام المتخصصين فى المقام، باعتباره علما، تتلخص فيما يلى:

* " إعادة الأنواع الأساسية لمفهوم المقام، والتى انتزعت دون مبرر من مضمون مكونها الفلسفى، وخاصة، إعادة الفكرة الفلسفية إلى مفهوم المقام[٢] ذاته وتحديد الآتى:

---

(٢) سوف نلاحظ أنه عند تعريف مقام "البياتى" فى "قاموس المصطلحات الموسيقية القديمة، الذى وضع بناء على رسائل سراج الدين أور مافى، وعبد القادر مراغى ومير محسن نواب" عضو أكاديمية العلوم الأذربيجانية، والبروفسور زمفيرا سافاروفا والذى ورد فى كتابها علم الموسيقى الأذربيجانية فى الفترة من القرن الثالث عشر وحتى القرن العشرين" (باكو، ٢٠٠٦. باللغة الأذربيجانية) ، فقد كتب عن مصطلح "بياتى" أنه نوع من الموسيقى الصوفية مكون من أربعة أسطر. وتعبر هذه السطور الأربعة عن النموذج الشعرى والفلسفى وعن الفكرة (ص٤٧١)، بينما عند تعريف مصطلحات "مقام" (مقامات)، دستجياخ" ٢" مايى"، "دوفرى" (دورة)، لا نجد أى ذكر لفلسفة هذه الظواهر. هذا الموقف نجده مميزا للأغلبية المطلقة لقواميس عديدة متنوعة تناولت هذه المفاهيم.

* تطابق أو اختلاف مفاهيم "المقام" و"المقامات" التي تستخدم فى المراجع بنفس المعنى.

* مفهوم "قانون" المقام والعلاقة السببية بين تخطيط وبنية المقام، والمضمون الفكرى والفلسفى له.

* المفهوم الفلسفى "للدستجياخ".

* علاقة "مايى" (مفهوم متعدد المعانى، يعنى: الجوهر، المصدر، الأساس، المادة، السبب، وفى الموسيقى يعنى: الصوت، القسم الابتدائى، الأساس الهارمونى للمقام الكلاسيكى باعتباره نوعا) بفلسفة المقام.

* مفهوم "دوفرى" ("الدورة") والمنهج الفكرى والفلسفى له.

* مضمون المقام باعتباره ظاهرة ثقافية وقومية عامة، وتميز هذه الظاهرة.

* محاولة زيادة المعلومات العلمية الموجودة، والخاصة بالمصادر الفلسفية والموسيقية للمقام فى عصر تكوينه، باعتباره ظاهرة ثقافية موسيقية إقليمية وقومية.

* وضع تعريف للمقام الأذربيجانى المعاصر، ومفهومه الفلسفى، ومضمونه وشكله، الذين يحددون الأصالة والتميز النوعى لهذا المقام عن المقامات القومية الأخرى المعاصرة فى المنطقة، وأيضا تحديد أوجه الالتقاء والاختلاف مع المقام الإقليمى للعصر الذى ظهر فيه المقام الإقليمى والمراحل الأولية لوجوده وذلك قدر المستطاع.

* تحديد موقع أولوية الصوت والكلمة فى إدراك المبدأ الباطنى، والفكرة الفلسفية فى المقام وفى إدراكه باعتباره ظاهرة.

* استيضاح أسباب وطرق تطوير مضمون وشكل المقامات القومية فى ضوء تطور التصورات الفلسفية للثقافات القومية.

* إعطاء المعلومات الخاصة فى إثبات الرموز الرقمية فى مفهوم المقامات. فإن المعاجم الاصطلاحية الموسيقية المعاصرة تحتوى على العديد من المفاهيم المتنوعة لمفهوم المقام، مما يؤدى إلى وضع صعوبات أمام القارىء فى البحث المستقل عن المعلومات العلمية الموضوعية تبعا للموضوعات التى تثير اهتمامه، نظراً لتعدد معانى تلك المفاهيم وغياب القراء الموجهين لنبرات محددة.

ومن الضرورى توسيع مجالات النقد الموسيقى وخصوصا إعطاء اهتمام خاص لالقاء الضوء على قضايا مفهوم المقام محل الجدل، ومحاولة الوصول إلى توحيد لمضمون الأنواع الأساسية، والتصورات حول مفهوم المقام باعتباره ظاهرة متكاملة، وجوهره، وتطور القوانين الأساسية المميزة له.

يبدأ تاريخ الدراسات الخاصة بالمقامات بظهور المقام. وقد جرت دراسة هذا التاريخ وسوف تستمر دراسته. وهناك علم المقام الذى تمثله العديد من المؤلفات المتنوعة المناهج والتى تقدم للعالم المعلومات حول هذه الظاهرة الثقافية الموسيقية العالمية الفريدة فى جمالها وحكمتها وعمق فلسفتها.

وكلّى أمل أن تمنح السنوات العشر القادمة للقارئ بحوثًا أكثر جدية فى مجال المقام الذى يتسع نطاقه ويحتوى على التقاليد، والموسيقى الحديثة. والشعر والفلسفة، وذلك فى إطار الثقافة الإسلامية للمنطقة. المقام الذى لعب – وما يزال يلعب دوراً لا يقدر بثمن فى تكوين الوعى الذاتى لشعوبه، وفى خلق شعور بالاندماج المباشر مع ثقافتهم الروحية القومية والإقليمية، وخلق شعور بالمسئولية تجاه الحفاظ على تقديم الثقافة الموسيقية لهم فى الفضاء الثقافى العالمى.

فن المقام فى ضوء القيم الجمالية والروحية فى العصور الوسطى

بقلم / نسيب جيوشوف

يبرز فن المقام على نحو متميز باعتباره واحدا من القيم الروحية والثقافية والعلمية، التى ساهمت بها أذربيجان وشعوب الشرق فى إثراء كنوز الحضارة العالمية. وقد انتشر هذا الفن الموسيقى الفريد والرائع والثرى فى فضاء ثقافى جغرافى واسع، بدءا من بلاد الأندلس (أسبانيا) المسلمة وحتى شبه الجزيرة الهندية. وقد ظهر أشكال وأنواع مختلفة من هذا الفن فى عدد من البلدان والشعوب. وتعرضت المقامات لتغييرات واضحة، ليس فقط فى أجزاء رئيسية منها وفى بنيتها، وإنما أيضا فى المسرحيات الغنائية "رنجى"، وفى الأغانى الإيقاعية "تيسنيفى"، باعتبارها حلقات منفصلة تقدم بين الفصول ("جوشى" أو "شوبى") من مقام الدستجياخ الموحد (دورة كاملة من المقام). لقد استمر هذا الفن حيا حتى أيامنا هذه، بعد أن ترك وراءه كل التغيرات الاجتماعية الثقافية للقرون الماضية، وعلى الرغم من التحول الحاد فى سلم القيم الثقافية لعصر الحداثة، فإن هذا الفن ظل محتفظا بأصالته وأناقته. واستطاع التأقلم فى سلاسة مع روح العصر. وضمن لنفسه آفاقا واعدة للمستقبل. ومن الجدير بالاعتبار أن هذا النوع الموسيقى الفريد على الرغم من انتشاره الواسع على امتداد العالم الإسلامى، فقد ظل أكثر الأنواع شعبية. واستمر حيا قائما حتى أيامنا هذه. وينبغى أن نقول هنا إن هذا النوع قد أثّر على الموسيقى فى إسبانيا وأفريقيا وبلاد الشرق. وفى الوقت الحالى فإن السؤال الأكثر صعوبة يتمثل فى الفهم الملائم لهذا

الفن فى سياق الظواهر الروحية الأساسية للشرق الإسلامى، حيث تسود أسرار التأثير المدهش للمقام على المستمعين.

وعلى الرغم من أن المقام يعود إلى أكثر العصور قدمًا، فإن تكوينه من ناحية الأشكال والأنواع قد نشأ فى القرنين العاشر والحادى عشر، بينما اكتملت عملية التطور النهائى وظهور الأشكال المعترف بها فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر. وفى البحوث التى كتبها قطب الدين شيرازى (١٢٣٦ -١٣١١)، ووفى الدين أورماوى (١٢١٧-١٢٩٤)، وعبد القادر ماراجاى (١٣٥٣-١٤٣٥)، تم وضع القوانين الأساسية لبنية النغمات الموسيقية اللحنية للمقام.

وفى القرون التالية لم تظهر أية أعمال علمية تفوقها أهمية. أما مناهج استيعاب المقام فقد راحت تنتقل من الأستاذ إلى التلاميذ، بناء على القواعد التقليدية، بالإضافة إلى نقل الخبرات الفردية وموهبة الارتجال فى صورتها الشفاهية. وربما لهذا السبب تحديدا تعرضت الأشكال الأولى لمقام دستجياخ وأقسامه إلى تغييرات جوهرية. ومن ثم فقد راح الموسيقار الأذربيجانى الشهير أوزير حاجى بيكوف يذكّر بما حدث من تدمير لهذا العملاق الموسيقى الهائل المكون من اثنى عشر مقامًا وستة أوازات. هذه التغيرات يمكن متابعتها عبر تاريخ تطورها كله. وعلى سبيل المثال، فإن المقامات التى حملت أسماءً قديمة: "دوجاخ"، "سيجاخ"، و"شارجاخ"، كانت مكونة من جزأين وثلاثة وأربعة أجزاء، ثم حدث بعض التغيرات والتجديدات فى أسماء هذه الأنواع. فظهرت فى بناء وتخطيط لتتابع أجزاء الدستجياخات. وظهرت أشكال دائرية جديدة وعناصر أخرى بين الأجزاء، وانتقلت نفس الأجزاء من دستجياخ إلى دستجياخ آخر. من الطبيعى أن يَثْرى هذا الفن على نحو ملحوظ التجديد الإبداعى للموسيقيين الموهوبين والأستاذية الفردية والقدرة على الارتجال لبعض العازفين، وكذلك الطابع الديناميكى للفضاء اللحنى المقامى والبناء الفنى للمقامات، وذلك دون الإخلال بالمبادئ والقواعد المؤسسة.

من الضرورى التأكيد على أن المسلمين لم يستوعبوا فقط العديد من الإنجازات الثقافية العلمية للشرق والعالم القديم، بل أسهموا أيضا إسهاما كبيراً فى تطوير العديد من مجالات الثقافة والعلوم فى العالم، بعد أن وضعوا فى سياق ذلك نظامهم المعرفى الخاص ومنظومة مفاهيمهم النوعية. وينطبق ذلك الأمر أيضا على مجال الموسيقى، وخاصة فن المقام. ولهذا، فإن محاولة ربط ظهور المقام بثقافة سومر أو أى ثقافة أخرى هى محاولة تفتقد المنطق السليم والأساس العلمى. بالإضافة إلى ذلك، فعند فك رموز القواعد المطروحة فى المصادر الخاصة بفن المقام، لا ينجح الأمر دائما على نحو ملائم فى نقل كافة الفروق الدقيقة فى معانى الاصطلاحات الشرقية.

المقام والانسجام الكونى

من أجل إدراك جوهر وفلسفة المقام على نحو ملائم، ينبغى فى البداية التعرف على القيم الأساسية للرؤى الجمالية فى الثقافة الإسلامية. ومن الأمور المثيرة للاهتمام أن العديد من الثقافات القديمة تفسر طبيعة الموسيقى تفسيرا كونيا، سماوياً، حيث إن كل انسجام يرتبط بالكون. وبالنسبة لعلم نشأة الكون الإسلامى فإن كل ما يحدث فى هذا العالم هو انبعاث للأسماء والصفات الإلهية. وتعود أعلى درجة من الانسجام لجوهره عز وجل، أما التناقضات جميعها والفوضى فهى تحدث فى هذا العالم المادى. وقد خُلق الإنسان بجوهرين: المادى، أى الجسد، والربانى وهو الروح. وتبدأ عملية الكون من "اللاهوت". وبعد حدوث عدد من فترات التناقص يتم "الناسوت" الإنسان. وحيث إن الأخير يحتوى فى طبيعته على المبدأ الربانى، فإنه مؤهل لأن يسمو إلى اللاهوت أى الانسجام الأعلى، وذلك عن طريق تطهير روحه من الإغواءات الدنيوية.

هذا الدوران فى بناء العالم يتم فهمه باعتباره دورة واحدة مكتملة. وليس من قبيل المصادفة أن المقامات التقليدية الاثنى عشر، التى وردت فى مصادر العصور الوسطى تطابق البروج الاثنى عشر، كما أن السبع دستاجخيات الشهيرة تطابق

الكواكب السبعة. وفى المصادر فإن وصف النظم الخاصة بنوتة المقامات يتحقق فى دوائر تسمى بـ "الدور". وجدت هذه المفاهيم تعبيراً مجازيا لها لدى الشاعر الأذربيجانى نسيمى.

وينبغى الإشارة إلى أنه فى العديد من الرؤى الكونية هناك أربعة عناصر تشكل أساس الوجود، ومن هنا تم تقسيم أشكال الروح الأربعة على نحو نمطى (الجماد، النبات، الحيوان، البشر)، وحالاتها الأربع (الشهوانية، اللوّامة، الملهمة، المطمئنة)، وكذلك الأشكال الأربعة للمزاج. وقد تم تحديد طريق للكمال الروحى والسمو الصوفى: الشريعة، الطريقة، الحقيقة، المعرفة. وفى هذه الخطة فإن أكثر دوائر المقام الكلاسيكية اكتمالا هو مقام "شارجاخ".

إجمالا، فإنه وفقا للمؤلفين الشرقيين، هناك سعى طبيعى فى روح الإنسان نحو الانسجام، والموسيقى بطبيعتها اللحنية النغمية مؤهلة لتركيز وتنظيم مشاعر الإنسان فى مواجهة الفوضى والاضطراب.

لقد خلق الله كل شىء فى نظام منسجم، بقدر متناسب، بحكمة وكمال. لايمكن أن تجد فى خلق الله نقصا أو خللاً. تدل على ذلك الآيات التالية من القرآن: "**وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيراً**" (الفرقان)، "**وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ (٧) أَلاَّ تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ (٨)**" (الرحمن). ولهذا، نجد أن الثقافة الإسلامية لا تسمح بالتطرف. وفى كل مناحى الحياة نجد الالتزام بمبدأ التوازن. ويقول القرآن الكريم: "**الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِن تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِن فُطُورٍ**" (الملك). يشرح القرآن الكريم كل هذا من جانب وحدوى باعتباره مذهبا رئيسيا للعقيدة الإسلامية. وفى آية أخرى يقول: "**لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلاَّ اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ**" (الأنبياء). ويقول الغزالى: "مهما سعت العقول جميعها مجتمعة، فإنها لن تستطيع بأى حال أن تجعل العالم أكثر انسجاما.

السمع والمقام

والصوفية والذكر

وحتى نتمكن من تفسير جوهر المقام يصبح من الضرورى التعرف على العلاقة بين الإسلام والفن. فالنحت فى الإسلام كان محرمًا، إذ كان من الممكن أن تكون التماثيل مادة لعبادة الأوثان. وعلى هذا النحو أيضا كان التعامل مع تصوير الوجوه. وفى الوقت نفسه، وخلافا للثقافات الأخرى- لم يكن هناك فى الإسلام مواجهة رسمية روحية أو ذات قداسة، وإنما كان كل شىء يخضع للكون الكبير الواحد الذى خلقه الله. وهنا تتضح العلاقة بين الروحانى والظاهر فى الكون، ومن ثم يعتبر الفضاء المحيط بالإنسان هو موضوع التصور الجمالى، على أن المتعة الحسية لا يجب أن تنزعه عن السمو الروحانى.

وقد أثيرت مسألة جواز الموسيقى بشكل خاص مع علاقات الصوفية بالسَمَع بنيات حسية، بينما يجد البعض الآخر فيها مغزى روحيًا. ولهذا، فعند الإنصات إلى السمع يجب إخماد الجانب الحسى (٧، ص ٥٢٧). وفى هذا السياق أطلق الشاعر الكبير فيزولى تحذيره بأن الأشعار التى يتم إلقاؤها أثناء السمع ينبغى أن تكون بعيدة عن التصورات الحسية. ومن وجهة نظر عبد القادر ماراجاى فإن الانسجام فى الموسيقى يتصل بالله الذى خلق السلالم الموسيقية، وقسَّمها فى صورة مقامات ووضع نظم أجزائها فى "الدور"، ومن يتمتع بفكر وذوق سليمين هو من تميل نفسه إلى الموسيقى. وحتى الرضيع يهدأ عندما يستمع إلى صوت حسن. وفى الإسلام يقام الآذان والدعوة إلى الصلاة بصوت بشرى، وكأن أول علامة للتصور الجمالى هى قول "الله أكبر". وهنا يمكن أن نضيف الأسلوب الخاص لتلاوة القرآن الكريم. وفى الأثر عن الرسول أنه كان يصر على تجويد القرآن وقراءته بصوت حسن. بالإضافة إلى ذلك فإن نص القرآن ذاته بإيقاعه ونبرته يتمتع بخاصية موسيقية غنائية وخاصية تصويرية أسلوبية. كما أنه من ناحية القيمة الفنية يعد أثرًا عظيمًا فى فن الأدب.

وفى الصوفية الإسلامية يعد الصوتَ الحسن هبة من الله، والذى لا تطرب روحه لسماع الموسيقى يعد ميت القلب. يعد السَمَع هو صلاة القلب التى تضم جانبين: ظاهرى وباطنى. يتمثل الأول منهما فى الملابس وفى زمان ومكان الأداء والموسيقى والحركة (الرقص) والشعر. كما أن المغزى الباطنى للسَمَع من الأمور المهمة: فبعد أن يصل الإنسان إلى ذروة النشوة الصوفية تنساب بداخله الأنوار الروحية والتجليات، وتبتعد روحه عن العالم المادى كى تتوجه إلى الله. إن الرقص والدوران فى وقت السَمَع ينطبق ودوران الكون، ومثل كل الجزيئات التى تدور حول النواة، كذلك تدور روح الإنسان حول الحقيقة الوحيدة. وقد كان للسَمَع مكانة خاصة عند مولانا جلال الدين الرومى الذى كتب معظم غزلياته بتأثير السَمَع. وقد أدرك جلال الدين الرومى رقة جوهر هذا المفهوم عبر أستاذه ومعلمه شمس التبريزى، والذى كان يرى أن جزيئات الكون تتحرك بواسطة دعاء منسجم قادم من خارج الكون. وحيث أن روح الإنسان تنتمى إلى الله، فإنها تسعى نحو ينبوعها الأصلى بتأثير هذا الدعاء الغيبى. ومن ثم فإن قلب الإنسان بمساعدة الموسيقى يمكنه أن يجد الطريق إلى العالم الروحى الغيبى. لقد عانى جلال الدين الرومى طويلاً من الأحزان لفراق شمس، هذا الاسم الذى كان بالنسبة له رمزًا للإشراق. ولهذا، فقد نقل حالته النفسية إلى مفهوم السَمَع جامعا بينه وبين اسم شمس. والأرجح أن المقام الذى يحمل اسم "سماعى شمس" من مقام دستجياخ شور مرتبط بهذا التصور. وفى التراث الشفهى كان ينطبق بصورة خاطئة، كما فى قاموس أ.باديلبايلى (ج ٢٣، ص٦٦). أما بالنسبة لمقام "منصورية" من مقام دستجياج شارجاخ، فهو يعبر عن التأوهات الصوفية لأبى منصور الحلاج ذائع الصيت. أما مقام "خيراتى" فيعكس حالة الدهشة عندما ينفصل الصوفى عن هذا العالم، ويصل إلى جوهر الحقيقة من خلال الذوبان الروحى فى الله. وهو ما يسمى "بالغناء" فى الله.

ينبغى أن نضيف هنا أن الصوفية والذكر قد تركا أثرًا كبيرًا على فن أشوج (العشق)، حيث تتحد أربعة مكونات ببعضها البعض فى صورة عضوية: الشعر،

والموسيقى، وحكاية فى خطاب، ثم الرقص. وتشبه مجموعة العناصر فى الجزء الافتتاحى أداء أشوج الحمية الصوفية فى لحظة النشوة الروحية. فيصيح المغنى قائلاً: هو! هو! "أى الله"، وأحيانا ما تتوقف أنفاسه، فهو يكون فى حالة نشوة غيبية- "إنشاء" وذوبان تام. وترمز عدة ألحان موسيقية. من أشوج (على سبيل المثال، لحن يسمى "روحانى") ورقصات دائرية، إلى شروق الروح نحو عالم السماء. هنا أيضا نجد مستويين للقدرة الصوفية : منخفض ومرتفع -والحركة الدائمة بينهما. باختصار نجد أن العديد من ألحان آشوج تضم عناصر السمع والمقامات فى بناء مكانى نغمى، مما يؤكد على تأثير الصوفية والمقام على هذه الألحان.

"مقام - الحال" وفن المقام

كى ندرك العالم الداخلى للمقام ونكشف عن خطط الحركة فيه عبر الفضاء اللحنى لدرجات الأجزاء والأقسام المنفصلة فى بنية مقام دستجياخ الواحد، علينا إلقاء الضوء على مفهومين من مفاهيم الفلسفة الإسلامية، وهما: المقام والحال.

يمر المُريد عبر مراحل محددة من الممارسات والابتلاءات الروحية لتطهير قلبه والوصول به إلى الكمال، وفى سبيل بلوغ الحقيقة الكبرى. وتسمى هذه العملية "السلوك". والمقام هو مرحلة أو درجة يصل إليها المُريد بجهده، أما الحال فهو حالة صوفية وهِبة تأتى من أعلى. فالمقام هو مرحلة راسخة ومستوى صوفى ثابت، أما الحال فهو حالة متغيرة. ولا يمكن للمُريد أن يقف عند مرحلة بعينها. فهو ينتقل من مرحلة دنيا إلى مرحلة أعلى. وكل مرحلة لها بداية ونهاية، أما الحالات التى يعيشها بين المراحل بسبب تأثير المشاغل الدنيوية فتسمى "بالأحوال". وفى لحظة "الحال" لا يستطيع المُريد أن يذكر أفكاره. وتسمى حالته عندئذ "بالتلوين". وبعد أن يجتاز هذه الابتلاءات تأتى مرحلة الثبات والتركيز والتى تسمى "بالتمكين".

فى هذا السياق تحاول النفس الدنيوية دائما أن تضل الإنسان عن الطريق السوى، ولهذا تعانى روحه على طريق التحرر من شواغل الدنيا. والحال هو لحظة اكتشاف روحية. وهى حالة نفسية خاصة. فالمقامات كما عبر عنها بشكل مجازى الشاعر الإيرانى البارز حافظ هى: "غناء من أجل عبور مراحل الصعود الروحى". وتدل المقامات والأحوال فى فن المقام على العناصر الصوفية المشار إليها، وتصبح الموسيقى حافزاً لسمو الروح البشرية عن التأمل الحسى متجهة نحو العالم الخفى المقدس، وكذلك نحو الأنوار الروحية، التى لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل المنطقى.

وهكذا، فإن الحال يكشف طبيعة النشوة الصوفية التى تنتقل من الدستجياخ عبر قدرة الأداء الصوتى العالية، وكذلك بواسطة الأداء الإنشادى الذى يمثل قمة اللذة الروحية. ويمثل المقام النواة اللحنية الموسيقية للدستجياخ باعتباره عنصراً راسخا. ويزيل التوتر الذى يسببه لحن النشوة الروحية. ويتم الانتقال من مقام إلى مقام ومن حال إلى حال وفقا لخطة الحركة عبر طبقات المكان بواسطة التكوينات اللحنية للدستجياخ. وهنا تؤدى "الماى" لحنها باعتبارها النغمة المنتظمة، والتى تخلق التوازن بين مستويات الأداء العالى والمنخفض. ومن نفس مقام "الماى" يبدأ الدستجياخ من حيث انتهى "الماى"، وتزيل التصنيفات والرتب الموجودة فى هذه التكوينات حالة التوتر.

الانشطار أو البناء الثنائى

الثنائية هى أمر يميز العديد من ثقافات العالم القديم. وهى تشغل مكانة خاصة سموا وتعميما للثنائية : الوحدة والكثرة. والوحدة فى معناها الرمزى تعنى الكمال والانسجام، أما الكثرة فتعنى النقصان والفوضى.

وتشكل العناصر المنفصلة للكثرة الوحدة فى وحدتها المنسجمة. والكون هو الوحدة. وهو يتكون من العديد من الأجسام السماوية والأرضية. فإن علاقة كثرة الأمواج بالبحر، والأشعة بالشمس يمكن أيضا اعتبارها نوعا من ثنائية الكثرة

والوحدة. وهما لا ينفصلان عن بعضهما البعض. وفى الموسيقى فإن السلالم الموسيقية والنغمات والإيقاعات تشكل لحنا منسجما كاملاً. وفى الدستجياخ يلاحظ أن هناك مستويات مختلفة من الثنائية: المقام- الحال، السمو والتدنى، القدرة فى الأداء الغنائى العالى والمنخفض، التأثير على العالم الحسى والروحى. ويتميز البناء فى الغزليات بثنائية المستويات والتناقض بين مستويين. وتتجه مقامات الغزليات فى الأداء إلى السمو الروحى، أما التصنيف والرتب فتلعب دوراً أكبر فى عالم الأحاسيس.

وينبغى التأكيد على أن الدستجياخ والمقامات فى علاقتها بالتكوين الموسيقى النغمى ذات تأثير كبير متنوع. فعلى سبيل المثال، نجد أن الدستجياخ من مقام "الرست" يعنى رمزيا الرصانة والتوازن، والاستقرار والدوام، والاقتناع والثقة، أما الدستجياخ من مقام "شور" فيرمز إلى الفرح والديناميكية، والسمو والإلهام ونكران الذات.

المقام والغَزَل

ولكى يكتمل تصورنا عن المقام ينبغى الإشارة إلى أحد مكوناته المهمة، أى إلى الغَزَل الذى يحتل منزلة جوهرية فى نظام أنواع الشعر الشرقى الكلاسيكى. ففى سياق عملية تطور شعر الغَزَل العاطفى فى فترة نضجه، حدث المزج بين المواضيع (الموتيفات) العاطفية الدنيوية، والمواضيع الصوفية الروحية داخل بناء هذا الشعر. وبالطبع لم يأت استخدام الغزليات فى أداء المقامات بالصدفة. فالمضمون الفكرى والجمالى، وكذلك بنية الأداء الموسيقى لهذا النوع ينطبق تماما وروح وأسلوب المقامات. يلاحظ فى الغزل الانتقال الرقيق والسلس من العالم المحسوس إلى العالم المقدس. بالإضافة إلى ذلك، فإن نظام العَرض فى الغزل يتميز بثراء نزعة الإيقاع

الأدائى. وقد تم فى هذا الشأن إعداد منهج فريد لتنظيم ثلاث وحدات من المقاطع الصوتية، وثمانى وحدات إيقاعية، أى أشكال إيقاعية (تفعيلة)، والتى على أساسها تم وضع ما يزيد عن ثلاثين بحر، شغلت خمس دوائر.

ووفقا لنصر الدين الطوسى فإن العروض تحدث الانسجام بين الحركة والسكون. وفى الرسائل التى كتبت عن المقام، تم استخدام هذا التخطيط وهذه المصطلحات فى صف من المقاطع ثلاثية الدرجات وستة بحور لوصف طابع الأداء. ونتيجة لذلك الأمر جرى استخدام ثلاثة طرق وأشكال لحنية ثرية، فى التكوين الفنى للغزل، وهذه الطرق والأشكال هى التى ساهمت فى أدائه فى الدستجياخ.

وتدل الأجزاء الرئيسية للدستجياخ بصورة رمزية على التراتبية المتنوعة لمعاناة الروح بين عالمين، ثم صعودها. ومن الضرورى أن يطبق البناء الفنى وأسلوب الغزليات مع هذه التراتبية. ويتم اختيار الأسلوب الهادئ مع الميل الفلسفى للمرحلة الأولية، وبعدها ترتفع نغمة الأداء تدريجيا، ويلاحظ هنا الانتقال إلى النغمة الجمالية تتبعها ذروة النشوة الصوفية. وحتى ينقل هذه الحالة -التى لا يمكن التفوق عليها- قام أوزير حاجى بيكوف فى أوبرا "ليلى والمجنون" باستخدام غَزَل فيزولى الملائم تماما فى هذا السياق:

لقد أخذتنى النشوة تماما

حتى أننى لم أعد أدرك

ماهية هذا العالم ؟!

ومن أنا؟ ومن هذا الساقى؟

وما هى الخمر ذاتها؟!

وفى الشعر الكلاسيكى نجد معظم غزليات الرومى ونسيمى تتميز بالنغمة المعبرة عن النشوة، أما عند خاتاى ونباتى، فنجد أن هذه النغمة أقل حدة، بينما هى عند سعدى وحافظ وفيزولى تكتسب أسلوبا معتدلاً ومتوازنا.

النتائج والملاحظات

١ . يتم تفسير ظهور الموسيقى فى معظم الثقافات القديمة على أساس رؤى كونية، ويلاحظ أن هناك موقفا مماثلاً يصف المقام باعتباره محاولة لسمو الروح، والانتقال من فوضى الأرض إلى الانسجام الكونى.

٢ . وضع المسلمون الذين تعرفوا على التراث الثقافى والعلمى للماضى تعاليمهم الخاصة فى العديد من المجالات بما فيها فن الموسيقى، وأنشأوا قاعدة نظرية وأسسوا قواعد لها.

٣ . عادة ما نجد فى الرسائل المكتوبة فى العصور الوسطى فى الموسيقى وصفًا للمواصفات الفنية للسلالم الموسيقية، وجداول الإيقاع والنغمات الخاصة بالمقامات، ونادرًا ما يتم فيها تناول الجوانب الأنطولوجية والروحية والفلسفية لهذا الفن.

٤ . تعطينا بعض المواد المتفرقة فى أعمال الفارابى وابن سينا والإمام الغزالى والشيخ إشراق السهروردى وشمس التبريزى وجلال الدين الرومى، فرصًا للتفكير وبحث جوهر المصادر الروحية والفلسفية للمقامات.

٥ . كانت قواعد مقامات الدستجياخ تنتقل فى العادة من الأستاذ إلى التلاميذ فى صورة الممارسة الشفافية، ولم يكن يتم تدريس الأسس النظرية لها مع بعض الاستثناءات النادرة فى مادة متخصصة. وفى الوقت نفسه لا يمكن اعتبار هذا الفن فنا شفاهيًا فولكلوريا تقليديا . فالمقام باعتباره نوعا موسيقيا كلاسيكيا يمتلك جهازه النوعى الجوهرى، كما أنه يتمتع ببناء دقيق منظم، وقواعد تم إعدادها على نحو واضح ومتقن وبناء ديناميكى.

٦ . فى سبيل حل مشكلات المقام يمكن تطبيق مزج متميز باستخدام المواد البحثية المكتوبة فى القرون الوسطى حول المقامات، وكذلك الاستفادة من القيم الجمالية والروحية فى تلك الفترة.

٧ . وتعتبر دراسة وترجمة ونشر المصادر الأولى للمقام خطوة مهمة أيضا فى بحث تاريخه، على الرغم من أنه قد تم اتخاذ الكثير فى هذا الاتجاه، ولكن ما يزال هناك نقص محدد فيه.

٨ . هناك نقص آخر فى دراسة جوهر وفلسفة المقام وعلاقته بالتصوف الإسلامى، وبأنواع الثقافة الروحية الأخرى للشرق. وهذا الجانب ما زال بعيداً عن الاهتمام فى أذربيجان. وينبغى أن نضيف هنا أن فن المقام ليس مخصصا للمتعة العاطفية والحسية، وإنما هو فن ذو رسالة جمالية وروحية عميقة وسامية من أجل المتعة الفكرية واللذة الروحية.

٩ . فن العشق وثيق الصلة بالصوفية من ناحية، وقد تأثر بطبيعة الحال بالمقام من ناحية أخرى. وهذه المسألة أيضا تستحق بحثًا خاصًا.

١٠ . هناك مكون عام آخر فى بنية المقام، وهو الغزل، البناء الفنى الدلالى وبنية الأداء الإيقاعى، التى تمتزج تماما بالروح البلاغية لإنشاد المقام.

١١ . على الرغم من انتشار المقامات على نطاق جغرافى واسع، بعد أن احتفظت بقواعدها الأساسية بشكل عملى حتى أيامنا هذه فى أذربيجان وإيران، غير أن هناك تغييرات كبيرة قد جرت بطبيعة الحال فى تركيبها وبنائها وبنيتها الموسيقية، وفى الأشعار وأساليب الأداء، وأدخلت عليها تجديدات فى التوجه.

١٢ . إجمالاً فإن علينا الاعتراف بأن هناك دائرة واسعة من القضايا التى لم تحل بعد والمرتبطة بالبحث المنظم حول أصل المقامات وتطورها، ونمو هذا الفن الفريد فى ضوء الثقافة الجمالية والروحية للشرق فى العصور الوسطى.

المراجع

١ . إخوان الصفا. القاهرة . ج ١ .

٢ . عوارف المعارف. شيخ سحاب الدين سهروردى. طهران ١٣٦٩ .

٣ . محمد فضولي. مؤلفاته في ٥ مجلدات. التصنيف والتحرير: البروفسور حميد أراسلي. باكو. ج ١ , ١٩٥٨ .

٤ . الفتوحات المكية. محى الدين ابن عربى . التحقيق: عثمان يحيى. القاهرة ١٣٩٢ .

٥ . حافظ–نامه. شرح ألفاظ ، أعلام ومفاهيمى–كيليدى وابياتى دوشوارى حافظ. بهاء الدين خرّام شاهى. طهران. ١٣٦٦ .

٦ . كشاف العلوم والفنون. محمد على التحانوى . بيروت. ١٩٩٦ .

٧ . كشف المحجوب. أبو الحسن على بن عثمان الهُجويرى. تصحيح: جوكوفسكى. طهران ١٣٧١ .

٨ . كيميايى سعادت. أبو حامد محمد الغزالى. التصحيح: حسين خديو جام. طهران ١٣٨٢ .

٩ . كتاب الإنسان الكامل. عز الدين نسفى. التصحيح: ماجيران ميول. طهران ١٣٧١ .

١٠ . كتاب الحروف. أبو نصر الفارابى . بيروت ١٩٧٠ .

١١ . كليات شمس (ديوانى كبير). مولانا جلال الدين الرومى. التحقيق والخواصّ: بديع الزمان فروزانفر. ج ٣ , طهران ١٣٣٨ .

١٢ . معيار الآثار. نصر الدين طوسى . طهران. الطباعة بالحجر.

١٣ . مقاصيد الألحان. عبد القادر مراغايى. اسطانبول. نور عثمانية ٣٦٥٦ .

١٤ . مصباح الهداية ومفتاح الكفاية. عز الدين محمود كاشانى. التصحيح: جلال هومايى. طهران. ١٣٧٣ .

١٥ . موسيقيى كبير. أبو نصر الفارابى. التحقيق: الدكتور محمود أحمد الحنفى. القاهرة.

١٦ . عماد الدين نسيمى. منده صغار ايكى جاهان. باكو ١٩٧٣ .

١٧ . ربابى-مولانا. مهدى سيتابيشكار. طهران ١٣٨٤ .

١٨ . صفوة الصفا. ابن بزّاز توكل اردابيلى. التصحيح: غلام رضا طباطبائى ١٣٧٣ .

١٩ . شرح جولشانى راز. شمس الدين محمد لاهيجى. التحقيق: محمد رضا بارزجار خالقى وعفّت كرباسى. طهران ١٣٧١ .

٢٠ . شرح سطحيات. الشيخ روزبيهان بقلى.

٢١ . شرح التعرّف لمذهب التصوّف. أبو إبراهيم إسماعيل بن عبد الله البخارى. طهران ١٣٦٣ .

٢٢ . تمهيدات. عين الغزّات همَدانى. التصحيح: عفيف اسيران. طهران ١٣٧٣ .

٢٣ . افراسياب بدل بيلى. قاموس الموسيقى المونوغرافى الواضح. باكو ١٩٦٩ .

٢٤ . محرّم قاسيملى. الفن الأوزانى – العاشقى باكو ٢٠٠٧ .

٢٥ . ت. چان زادى. الحال المقام باعتباره مبدأ لفن المقامات. "الصوفية فى سياق الثقافة الإسلامية" موسكو ١٩٨٩ .

٢٦ . أ.د. كنيش. ابن سينا فى التقاليد الإسلامية المتأخرة فى مختارات "الصوفية فى سياق الثقافة الإسلامية". موسكو, ١٩٨٩ ,

نحو تأصيل كلمة "مقام"

بقلم / رهيليا حسنوفا

ثمة لغز رائع فى المقامات: "شىء ما" فيها لا يمكنك الإمساك به أو تحليله أو فهمه أو الإحساس به أو لمسه. وهذا "الشىء" يمكنك الاستماع إليه والافتتان به مرة واحدة فقط.

يبدو كل مقام كما لو كان مكونًا من العديد من المتاهات يفصل كل متاهة منها عن الأخرى سياج من الأصوات الهامسة كالنبضات، "مزاليج" ما أن تفتح أحدها حتى تتبدى أمامك متاهة جديدة ثم إذا بالعديد من المتاهات التى لا تنتهى من نغمة إلى نغمة، من دندنة إلى أخرى، من مقام إلى مقام، تماما كأنك تبحر فى محيط من المشاعر والتنهيدات، محيط بلا شطآن له. تمر ساعات عديدة وأيام طوال... حتى يغيب الضوء، لأن هذه "المزاليج- الأحجية" الغامضة لا يمكن حسابها، ولا نهاية لتنويعاتها المتوالية، فهى نجوم تنضم إلى بروج، وبروج تنضم إلى مجَّرات، ومجَّرات تدور فى الكون وتخضع لقوانينه.

بعد أن تبدأ فى الارتحال داخل أحد المقامات، يمكنك الولوج إلى مقام آخر: فما عليك إلا أن تنقل هذه النوتة أو تلك إلى ربع التون، حتى ينفتح صوت- "مزلاج" لبوابة أخرى، وإذا بك تدلف إلى عالم جديد. وهناك شىء ما مماثل يحدث أيضا فى الكون: فالمسافات الشاسعة بين الكواكب تُحسب بملايين السنوات الضوئية. لكن العلماء اكتشفوا هنا مسافات غامضة لا تفسير لها، شبيهة بالفراغات، إذا ما عبرت خلالها

لاختصرت هذه المسافات عشرات الآلاف من المرات. يا لسعادة من يدرك أنه قد نال حرية "التحليق" فى تلك المسافات وهذه العوالم.

استطاعت أرض أذربيجان، صاحبة نوافير النار، أن تلد المقام الذى هو نشيد لعظمة الكون والعبقرية الإنسانية، وهناك افتراض يقول بأن أناشيد كهنة زارادشت هى التى وضعت أساس المقام عند القبائل التى سكنت هضاب ميلسكو- موجانسكايا وخاصة قبائل الموج والتى، كما يؤكد ى. تشمنزيمنيلى، منحت اسم هذه المنطقة لأذربيجان- موجان.

وقد أشار العديد من المؤرخين والجغرافيين المتخصصين فى العصور القديمة إلى تلك القبائل باعتبارها هى التى نشرت تلك العقيدة، ومثل قبائل الدراويش الرحل، أصبحت قبائل الموج هى حاملة الأفكار الدينية الأولى فى زمنها. وهذا الافتراض يبدو أكثر إغراءً، ويذهب بتصوراتنا إلى بعد غامض. وللأسف فإن غياب المواد الموسيقية الثابتة يجعل من مسألة البحث عن طرق لتقديم هذه الفرضية أمرًا بالغ الصعوبة. وفى الوقت نفسه فإن الأدلة المأخوذة من أقدم المصادر قد تساعد فى تأكيد الرواية السابق ذكرها. ولكن ولحسن الحظ، فإننا نمتلك اليوم المقامات الأذربيجانية التى، كما يبدو، يمكن أن تحتوى على معلومات مجهولة عن الغناء القديم، الذى وضع أساسها، وتؤكد أن الثقافة الموسيقية الشرقية جميعها تقدم لنا مادة ثرية من أجل دراسة هذا الافتراض.

وفى أعمال بلوتارك وسترابون وهيرودوت يمكننا اكتشاف أدلة مهمة على أن أناشيد كتاب زارادشت المقدس "الأوفستا"، المكتوبة بماء الذهب بأبجدية خاصة، تفيد بأن المقامات كانت تؤدى فى معابد النار، تلك المعابد التى كانت من الناحية التاريخية، تدعو لنشر الرسائل العظيمة لنبيها فى كل آسيا والشرق الأوسط. ووضع المؤلفون الموسيقيون لهذه النصوص الدينية، قواعد "المقامات"، و"تشكلت" فى تتابع محدد بدون إيقاع عند أداء الجات (الشعر)، تصاحبها مشاهد إيقاعية راقصة عند القيام

بالطقوس. وكان المؤدون يعتبرون من الرسل. ومن أجل اجتذاب الرعية لممارسة هذه الطقوس، تم مسرحة وزيادة عدد المغنيين، وظهرت مقاطع من تلك التى كانت الجوقة تؤديها، وقد حُفظت لنا بقايا منها حتى اليوم، ويمكن أن نجدها فى المقامات الإيجورية.

وهذا مقطع يحاكى فيه نظامى أبيات تلك المقامات:

اعزف لنا لحنا من البيلينا (البيلينا هى القصيدة الملحمية الروسية -المترجم)

اعزف لحناً من ألحان أتباع زارادشت

هذه الأبيات تدلنا ليس فقط على درجة العمق التى نفذ إليها فن قبائل الموج فى تلك العصور، وإنما أيضا على طريقة أولئك الناس المتفردة فى تأويل أناشيد "الأوفستا"، وبدرجة ما، فى بنية الأداء المقنن، الذى لم يستطع أن ينفذ مكتفيا بنفسه، وإنما استند بدوره على الألحان الأولى التى سبقت عصر زارادشت. وبالمناسبة، فإن كلمة "أوخماج" الأذربيجانية لها معنيان: يقرأ ويغنى. ولكن من الممكن أن نواصل القول بأن هذا التفرع فى معنى الكلمة سبقه المعنى الذى كان مفهوما من قبل فى بنائها الأساسى، وهو "القراءة المُنغَّمة"، وربما جاء الأمر تحديداً على هذا النحو، حيث قام كهنة قبائل الموج بتلحين نصوص الأوفستا"، والتى ما تزال تحتفظ بما فيها من حكمة حتى اليوم.

كان زارادشت نبيا لم يجد تفهما أو اعترافا به فى وطنه، وقد تميزت عقيدته بأربعة رسائل أساسية عكست طابع العلاقات بين العباد والله الواحد، بين الثنائية فى الكون (الخير والشر، الليل والنهار، وهلمجرا). كما عكست الأهمية الكبرى للإنسان، الذى مُنح موهبة الاختيار بين هذين المبدأين، والذى يهزه تيار الأفكار المقنعة والمُثل الأخلاقية العليا التى أُرسلت للنبى وليس عن طريق الحوار مع الله. إن المادة الموسيقية للمقامات تجعلنا نقتنع بتكامل هذه القيم وثباتها.

وقد هذّب الزمن وصقل هذه الألحان والنغمات، واضعا إبداعًا يليق بالآلهة. إن المقام، كما قال أوزير حاجي بيكوف، أبو التأليف الموسيقى الأذربيجانى، هو مجموعة من بناء ضخم يحوى فى داخله "أركان الأرض الأربعة- من الأندلس إلى الصين، ومن قلب أفريقيا إلى القوقاز".

تُعتبر أذربيجان مهدًا للعديد من ديانات العالم. وهى التى منحت الحياة للنبى زارادشت (بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد وفقا للبيرونى)، الذى كشف للناس فكرة الانسجام الكونى والحقيقة العليا. هذا الإصلاحى العظيم مؤسس مذهب الوجود، الذى يندمج فيه فى وحدة واحدة الخير والشر، الكمال والنقصان، الإيجاب والسلب... وقد أشار خ. شيدير أن للجات (القصائد) فى "الأوفستا" علاقة مباشرة بمسألة بداية العالم، حيث تُحدد بوجود قوتين: الله ونقيضه -وعلى رأسه تم وضع الوحدات الإلهية الثلاث- فكرة الخير، الكلمة، الفعل.

ويقدم العالم البلجيكى جان ديوشين فكرة شيقة، مفادها أن "تعاليم زارادشت قد أَثّرت اليونان على مدى أربعة قرون تقريبا قبل دخول تعاليم المسيح إليها. لقد عرفه أفلاطون. وقد تطلب الأمر زمنا طويلا حتى يصل صوتى بوذا وكونفوشيوس إلى أوروبا. ولهذا، فقد كان زارادشت ممثلا وحيدا لحكمة آسيا القديمة فى الغرب على مدى قرون طويلة".

وللمرة الأولى يقوم الإله بدور المتحدث مع النبى، وللمرة الأولى تتحدد الرسالة الإلهية للإنسان فى أن: يرزع، يروى، يُنمى، يحول الأرض إلى حديقة للزهور. وللمرة الأولى يُمنح حق الاختيار بين الخير والشر، وتجاوزا ثنائيته الداخلية. ربما استطاعت هذه المُسلمات أن تكون السبب الذى جعل الاسكندر المقدونى يأمر- بعد دخوله هذه البلاد المقدسة- بإحراق "الأوفستا" وتدمير معابد النار وقتل كهنة الموج، وهو ما كتب حوله البيرونى. ما الذى جعل الاسكندر الأكبر لا يصبر على الوقوف دون مبالاة أمام هذه المجموعة من القوانين التى أثارت الخوف فى نفسه؟ ليس أمامنا سوى التخمين...

يقول لنا التاريخ أن الكهنة لعبوا دوراً مهمًا فى جهاز الدولة فيما بعد، وخاصة فى عهد دارى وابنه كسيركس اللذين شاركا فى كافة الطقوس المدنية والدينية، وأنهما عملا مستشارين للملوك. وقد شاركا فى العزف ببراعة فى غناء الأناشيد على مختلف الآلات الموسيقية التى ارتبط اسمها بكلمة موج (ماج فى كتابات أخرى)، وذلك على آلة "الموجنى" على سبيل المثال، تلك الآلة التى تشبه القيثارة، وقد يكون من المثير للاهتمام النظر إلى أصل كلمة "موجانى" (حرفيًا- مُغَنًّى)، و "ماجيا" "سحرى"، موجانا أو مُكَّرس وهلمجرا. فى النهاية، لنا أن نتصور أو نتخيل إلى أى حد كان المشهد الشعائرى لكهنة النار- الموج فعَّالا، ومدى قوة تأثير وتسامى "العروض الدينية" التى تقدم لساعات طويلة، والإمكانات الجبارة التى تخرج عن نطاق الإدراك الحسى، والقدرة على التحكم فى الجسم عن طريق القوى الغامضة، والقدرة على مقاومة تيار التشوش فى قوى الطاقة الحيوية للإنسان، واستدعاء قوى الطبيعة والخضوع لإرادتها. فمن هنا يأتى "سحر" حرفتهم، وتخصيصهم من أعلى. ومن هنا يأتى التأثير "السحرى" لإنشادهم وأغانيهم التى تمجد العقل الأعلى الذى بورك فى غنائهم، ومن هنا مغزى هذه الكلمات. لعل الصدى الصوتى الضعيف فى هذه الطقوس يمكن أن نكتشفه فى العروض المسرحية لسحرة منطقة ياقوتيا (جنوب شرق روسيا- المترجم)، وفى أغانى ورقصات الإسكيمو، وفى غناء التوفينيين الصادر من الحلق... فى الحقيقة لم يكن الموج قبيلة عادية، بل كانوا يتوارثون حرفة الكهنة أصحاب الرسالة من جيل إلى آخر. وتشهد السطور التى كتبها هيرودوت عن الأهمية الكبرى فى القيام بالطقوس الزرادشيتة بحضور الكهنة فقط، وحول أهمية واجباتهم الكهانية. كان الكاهن آنذاك يأتى بصحبة الغناء، إذ بدون الكاهن لا يجوز تقديم القرابين لديهم (الفُرس)، أو كانت مهمة الكهنة لدى الفرس وأهالى ميديا مرافقة القربان مصحوبا بتلاوة الأشعار المقدسة، إذ لم يكن يجرؤ أحد على تقديمها دون كاهن. وقد كتب سترابون قائلا: "فى كابادوكيا كانت هناك طبقة كبيرة من الكهنة. وكانوا يدخلون يوميا إلى مشعل النار، ويغنون هناك صلوات- أغنيات على مدى ساعة كاملة".

وبداهة فإن هذه العقيدة بدأت فى السيطرة تدريجيا، مقوية وداعمة للوظائف المناصرة لوظائف الكهنة، محولة إياها بقوة إلى "عروض فنية" مؤثرة. إن المناصرة لا تنفصل عن البيئة المحيطة وثقافة العديد من شعوب العالم، لتدخل إلى المجال المدنى، ثم لتدخل بعد ذلك إلى مجال الاحتراف الموسيقى. ومن المعروف أن الكهنة كانوا يكنون مشاعر الغيرة الشديدة فيما يتعلق بالحفاظ على الطقوس وعلى تماسكهم، وهو أمر كان واضحا تماما. ويمكن ملاحظة آثار هذا التماسك بين مختلف الاتجاهات فى الألحان الإيقاعية، وفى البناء الزمانى المكانى للارتجال فى المقام. مرت القرون وصار المغنون يساهمون فى التراث الباقى لفن الكهنة- الرواة الذى لا يقدر بثمن، وذلك بجزء من روحهم وأستاذيتهم، فأثروا بألحانهم الجديدة المقامات التى وصلت إلى مصرنا الحديثة. وأخذوا يصقلون أوجه هذا "البناء" العظيم، على صوت سحر الأساس الفلسفى والتاريخى والثقافى الإنسانى، الذى استمد طاقته من مبدعى الأفكار للعديد من الأجيال.

يختفى سحر المقام فى دويَّة ذاته: وفى جوهر الأمر فهو من جانب، صوت مفرد كثيف متخيل عند سماعه، حيوى، متعدد الطبقات من ناحية البناء اللحنى، ولكن المقام من جانب آخر، يدوى على نحو واقعى، مكونا ضفيرة لعدد من الألحان" و"الموتيفات" الخفية الثانوية "غير المرئية". إن المقام مبنى وفقا لقوانين تتابع الأصوات من مختلف الارتفاعات والتى تجمع وتفرق فى آن واحد الخط اللحنى على الطبقات المفترضة الخاضعة لطبيعة نشأة اللحن المتأصل ذاته، وذلك عبر هذه الحالة من خلال التكرار وفى محاكاة ظواهر العالم المحيط، على سبيل المثال، مثل الصدى. وبهذا المعنى فإن هذه الأساليب فى الأداء مثل "الدراتما"، أى الاهتزاز بجسم الآلة الموسيقية بهدف إطالة الصوت، و"الزانجولى" أى الزغرودة بالفم والاهتزاز وما إلى ذلك، تُستدعى لعرض جمال الصوت وفلسفة زخرفة الأصوات المتلألئة التى تبدو مثل أشعة محاطة بلحن المقام. وحتى نوضح ما ذكرناه سابقا نعرض أسلوبا مثل "التأخير المقنن" لآلة

الكيمانشا الوترية، وهي تؤدي دورها مع الفرقة بمصاحبة آلة التارا الوترية، مثل انتشار الماء فى دوائر، فيبدو الأمر كما لو كان هناك دائرة حلزونية مزدوجة تجسد رمز" شجرة الحياة" فى سعيها للصعود نحو الفضاء اللانهائى.

من المعروف أن القفزة فى اللحن تشطره إلى طبقتين، ثم تخلق الحبكة التالية لامتلاء الخط اللحنى، لكن هذا النمط من الألحان ليس من الأمور المميزة للارتجال فى المقام، الذى يمتلك طبيعة مختلفة تتمثل فى بروز تكرار الجملة الموسيقية (اللازمة). فإن كل طبقة صغيرة "خفية" فى اللحن تترك وراءها أثرًا يستمر مثل "ذيل فسفورى"، تظهر فوقه طبقه مدوية من أثر خط هذا التطريز الباهر، الذى يحيى بدرجة كبيرة هذه الفكرة الإنسانية. إن النموذج الأول "للمتاهة" هو جوهر أسلوب تفكير الشعب، ومسيرة التحول التاريخى. وهذا هو الشكل اللاواعى للتفكير، هذا هو الاندفاع اللاواعى لتنمية وتنضيد وخروج خلايا الخيال على نحو منطقى واحدة تلو الأخرى. هذا هو النموذج النمطى للنمو الانشطارى الذى يعد انتشارًا وتكاثرًا لرمز "شجرة الحياة"، الفريدة فى طاقتها وقدرتها على النمو المحتمل. ومن المعروف أيضا أن رمز "الشجرة" يعد أساس الطاقة فى عقيدة زارادشت. وتعد الفروع أجزاءً من "الشجرة" التى تعيد كل ما تتميز به الشجرة ككل طبق الأصل، فهى صورة للتطور. إنها تميزها سواء مثل فن صياغة الذهب أو فن العمارة، والنقش على الحجر والشجر، وحرفة الزخرفة على الزجاج، وزخرفة التفاصيل فى الفنون التطبيقية والملابس، أو مثل زخرفة الموسيقى، والغناء، والانزلاق على النغمات الإضافية، والتنويعات الصغيرة، والاهتزاز السريع والمتكرر بقدر إمكانات اهتزازات ربع التون، كل هذا يمثل حيوية ونموًا وزيادة فى تفريعات شبكة الفكر الإبداعى، تملأ على نحو حيوى بالزخارف المنمقة، المتسلقة مثل كرمة العنب فى شكل حلزونى.

هذه الحركات الدائرية، مثلها مثل التى تحدث فى الرقص أيضا، حيث يتحرك الجسد والأكف، والدوران فى المكان فى دوائر، يمكن وصفها بأنها تخلق شبكة فى

المكان. وتتميز أفضلية التفكير الفنى لدى الشعب بهذا الدوران وبواسطته تحديدا. فهو الخط المحيط لزهرة اللوتس أو الوردة التى تعد جزءا من الحديقة المزهرة، التى تنتشر فوق كل فرع من فروع "شجرة الحياة"، والتى تتقاطع فى شبكة حية تمثل ثقافة الأمة. إن الشبكة هى اللانهاية، أو بتعبير أكثر دقة هى تطور يسعى إلى الخلود، يحوى بداخله طاقة كامنة نحو التطور اللانهائى. والشبكة هى رمز الصليب المعقوف فى الحركة... وكما أن جسم الإنسان محاط بهالة مضيئة، فإن اللحن الموسيقى محاط بنغمات إضافية مهتزة تنجذب إليها وتخلق كما من الأصوات تزينها وتعطيها طابعا فرديا، وكما أن الصوت يتألف من العديد من الأصوات الإضافية، وكذلك اللحن الذى يشبه الفسيفساء، فهو مؤلف من ألحان صغيرة تضفى عليه نوعا من التداخل وتعدد الطبقات، بينما يواصل فى الواقع دويه بالتصور الذاتى للتصور السمعى. وتبدو نقطة الارتكاز كما لو كانت موجة تتصاعد. وهكذا، فوفقا لمبدأ "الموجة الصاعدة" تتكاثف على نحو ظاهرى وفقا للقواعد، ويتم ميلاد ارتجال المقام.

على الجانب الآخر فإن انفصال اللحن الصغير يمكن أن يكشف عن البناء الأول للصوت، والقماش الذى نُسجت فوقه على مدى عصور طويلة الزخارف التى نقشها الأساتذة المبدعون. إن "علم الآثار" الخاص بالمقام يمكن أن يكشف لنا عن جوهر "الألحان الأصلية"، تلك الألحان التى وصلت إلينا قادمة من التاريخ الغابر، والتى قد تعطينا تصورا تقريبيا وتخيليا عن غناء أولئك الكهنة. لقد ظهرت فجأة الموتيفات ثلاثية الأوتار وخماسية النغمات، والتى تعتبر دليلاً دامغًا على تفاعل الثقافات، وعلى الانتقال العظيم للشعوب، الأمر الذى يدل على زمن أكثر قدما لظهور الألحان التى قامت المقامات بعد ذلك باقتباسها وصقلها.

من المعروف أن صوت آلات النقر، التى استُخدمت باعتبارها وسيلة علاجية لطرد الأرواح الشريرة، قد استمرت جزئيا فى التقاليد المعاصرة سواء فى الرقص أو فى المقامات الإيقاعية، بينما العديد من الألحان الموسيقية التى ظهرت باعتبارها نتيجة

لمحاكاة أصوات مختلف الحيوانات والطيور وظواهر الطبيعة السائدة فى التاريخ منذ الأجيال الطوطمية وعالم الحيوانات، تدل على الطريق الطويل والشاق الذى قطعته حتى تبلورت فى صورتها الأخيرة. ومن ثم فيمكننا الاستماع فى أصوات المقامات إلى: زغردة الطيور وحفيف الأوراق وسقوط الأمطار، وهدير العواصف وخرير المياه، وبواق الفيل وزئير الأسد، وأصوات الرعد وهنهفة أجنحة الحمام....

هناك سحر ما فى المقامات وطاقة فى المعلومات الخفية تجذب المرء وتسلب لبه، ويحملنا توهج فكرها ومشاعرها العاطفية، مندفعة نحو قمم جبال الروح الإنسانية.

حـول ظـواهـر "الأوسـتـيـنـاتـو" (Ostinato)[٣] فـى المقـام الأذربـيـجـانـى

بقلم / جولزار محمدوفا

الموسـيقى الأذربيـجـانية ذات التقاليـد الشـفـاهية هى مـعين لا ينضب من "كنز الأسرار" لعلم الموسيقى الوطنى المعاصر، هذا العلم الذى يولى اهتماما جادا لدراسة فن الموسـيقى التقليدية الشـفـاهيـة الأذربيـجـانية. وفى هذا السـيـاق فإن اللازمـة تلعب دورًا مهمًا باعتبارها أحد أهم مبادىء الموسيقى الأذربيجانية.

وكمـا هو معروف، فإن اللازمة فى الموسيقى الأذربيجانية راسخة تماما، وهى تعد تركيبة قومية خاصة تكتسب فى كل مرحلة من مراحل نموها التعبير الفردى الخاص بها، أى أنه من خلال اللازمة يتم قبول العديد من الخصائص المهمة والمميزة لتطور الموسيقى الأذربيجانية. وهكذا فإن اللازمة باعتبارها مبدأ للتفكير الموسيقى، مُركَّز فى نماذج فنية، تمتلك نفس الأهمية التى يمتلكها أى بناء شامل، وتكتسب فى الوقت نفسه القدرة على تعميم السمات الخاصة للثقافة الموسيقية ككل. وإذا كشف مبدأ اللازمة عن نفسه بصفة خاصة على المستوى المنطقى الشامل ذى الدلالة العامة، فإن مظاهره المحددة ترتبط مباشرة بالطابع القومى. وفى هذا السياق تبرز أهمية دراسة مبدأ اللازمة من موقع توصيفها، سواء من ناحية خصائصها العالمية أو مزاياها القومية، وكذلك دراسة مركب ظواهرها العامة باعتبار أن اللازمة عنصر ذو دلالة مشتركة فى الثقافة الموسيقية الأوروبية، ومعرفة الخصائص النوعية القومية لمبدأ اللازمة فى الموسيقى الأذربيجانية.

وفى معرض تأمل أصل ظواهر اللازمة فى الموسيقى الأذربيجانية يصبح من

(٣) Ostinato هى "اللازمة" فى الموسيقى.

الضرورى التوجه إلى أحد الأشكال الأساسية للإبداع الموسيقى للشعب الآذرى، أى إلى أكثر أنواع التقاليد الشفاهية ثراءً فى الموسيقى الأذربيجانية وهو المقام.

المقام (من الكلمة العربية التى تعنى موضع أو مكانة) هو ثمرة جميلة من ثمار الروح الموسيقية الشعبية التى تنقل المعنى الفكرى العاطفى المركب والفكر العميق المكتمل، وهو يعبر عن التطور الفنى الفعال لمختلف الأشكال الموسيقية. إن المقام الذى بدأ منذ أقدم العصور واستمر لقرون طويلة نتيجة للنمو والتطور المتواصل والتدريجى، قد نضج وتشكل واكتمل. إن المقام هو النموذج الذى وصل إلى أعلى المراحل الإبداعية بين المؤلفات الشعبية للآلات الموسيقية والأصوات. وبداهة فإن كل أجزاء المقام تُظهر الفكرة الفنية المحددة ومختلف الوسائل الفنية للتعبير. وكل جزء من أجزاء المقام (الشاهى، والقسم، والجوشى) قد اكتسب لزمن طويل استقلاليته بشكل جوهرى. وإذا تسنى له أن يُؤدَى منفرداً، مكتفيا بذاته، فإنه لايفقد كماله استنادا إلى القواعد المنطقية لمبدأ التطور المنظم الوحيد والأساسى. والمقام يجسد جنبا إلى جنب مع الموسيقى الجادة ذات المضمون نماذج الموسيقى الخفيفة السلسة (فى النوتة والتصنيف).

لقد عرف أوزير حاجى بيكوف وأحس على نحو مرهف بأهم أسس المقام الأذربيجانى، وخصائصه العميقة وتميزه وتفرده. ومما يؤكد على ذلك ما ذكره هو نفسه من أن "الثقافة الموسيقية لشعوب الشرق الأوسط قد بلغت ذروة ازدهارها بحلول القرن الرابع عشر، وارتفع بفخر "البناء" (الدستجياخ) ذو الاثنى عشر عموداً وستة أبراج، والذى ينكشف من أعلاه المنظر المطل على أركان العالم الأربعة: من الأندلس إلى الصين، ومن قلب أفريقيا إلى القوقاز..."

اثنا عشر عموداً يقوم عليها ثابتا "البناء" الموسيقى. وتُمثل الاثنا عشر مقاما الأساسية على النحو التالى: الأوشاك، النافا، البوسيليك، الرست، العراق، الأصفهان، الزايرافكياند، البوزورج، الزانجولى، الرخاوى، الحسينى، والحجاز.

أما الأفازات الست فهى: الشاهناز، الماى، السيلميك، النوروز، الجيردانى، الكوفاشت".

ومن الأمور الشيقة أن أوزير حاجى بيكوف لم يكتف بتجسيد "أسس الموسيقى الشعبية الأذربيجانية" فى عمله الأساسى الذى يعكس مقدار علاقته الحميمة بالمقام الأذربيجانى، وإنما غرس أيضا فى " تلاميذه" هذا الشعور. وفى هذا السياق نذكر المقولة المهمة للموسيقار البارز "كاراكارايف": "... فى فصل هذا المعلم الموهوب... أدرك العديد منا للمرة الأولى، أن وراء هذا البناء الأنيق للمقام، يكمن نظام دقيق وجمال لا يقاس بالمعايير الجمالية فقط وإنما بالنظام المنطقى".

بكل تأكيد، فإن احتمال ظهور أشكال مختلفة من اللازمات فى الموسيقى الأذربيجانية التى تشكلت وفقا لمبدأ اللازمة بخصائصها المميزة كظاهرة ترتبط بخاصية الوعى الفنى الأذربيجانى، والتى تجسدت على نحو أكثر وضوحا فى المقام، الذى هو أبرز الظواهر المؤسسة للتقاليد الشفاهية فى الموسيقى القومية، وهو الشكل الأكثر أهمية فى نظامها الموسيقى النوعى. ونؤكد فى الوقت نفسه على أنه فى أساس المقام، كما هو معروف، توجد الموسيقى الشعبية. وفى هذا الصدد فإن توظيف مبدأ اللازمة فى المقام ينبع، بدرجة معلومة، من هذا المصدر تحديدا. وتأكيدا لهذه الفكرة نورد رأى أحد أشهر المستشرقين الموسيقيين وهو "كاراماتوف"، الذى قال: "مع كل تعقيد بنيتها، فإن المقامات والراجى يضربان بجذورهما فى العمق ويرتبطان بصلة وثيقة بالمصادر الفلكلورية القومية. ومن الناحية العملية فهما يعدان المنشأ والتطور الإبداعى الشفاهى الحرفى، الذى يميز قوانين الموسيقى الشعبية". ويمكن أيضا اعتبار ملاحظات ر. أ. محمدوفا استكمالا لهذه الفكرة: "إن السعى لتحديد المراحل البارزة فى تشكيل المقام أدت إلى استخدام صياغات لحنية جاهزة من الفن الشعبى، وبحكم دقتها الكادينسية ووظيفتها المحددة، كانت قادرة أن تأخذ على عاتقها وظيفة إدارة العمل، والنزوع إلى الموضوعية فى الاستعراض... إن أول مرحلة فى تطوير

المقامات تبدأ من وضع قواعد المعادلات اللحنية للأغانى الشعبية عن طريق التوسيع المستمر "للمبادرات الفردية" وإلى التحرر من القواعد فى بعض العناصر ذات الصياغة المقامية".

لقد تم تكريس العديد من البحوث العميقة للمقام الأذربيجانى، ولكننا نود أن نعبر فقط، دون أن نلجأ إلى التكرار، بل من واقع تصوراتنا الخاصة المرتبطة مباشرة بموضوع بحثنا. ونؤكد هنا أن مواصلتنا لموضوع المقامات الأذربيجانية قد تحدد بناء على أن هذا النوع تحديدا قد تشكل على نحو بارز وواضح من تفاعل الأصوات المناسب لصياغة اللحن الكادينسى الدائم، ومن ثم فقد ظهرت إمكانية توظيف الأشكال المتنوعة للازمات، وتأكيداً لهذه الفكرة نتوجه لبحث البروفيسور زوخرابوف: "المشكلات النظرية للمقام الأذربيجانى"، حيث كتب المؤلف يقول:" فى تركيب المقام- الدستجياخ، يكتسب الترجيح الكادينسى غير الكبير، والذى ينهى بوجه خاص أقسام المقام، أهمية خاصة.

... وفى معظم الأحوال فإن الترجيعات الكادينسية فى خطة البناء تعتبر بناء لحنيا متطوراً. إن هذه المقاطع تتآلف فى مادة موسيقية واحدة. وبواسطتها تتحقق العودة إلى مقام الماى- تونيك وخاصة إلى القسم المقامى، مع التأكيد التالى بواسطة لحن ختامى منطقى". وفى سياق تطويرنا لفكرة زوخرابوف نؤكد على أن دلالة الترجيعات الكادينسية التى أوردها المؤلف تدل على ما فى هذه الترجيعات من نظام للتكرار، وعن ثبات ودوام عودتها إلى مستوى بناء مقام- دستجياخ. وعن أهمية المغزى البنائى لوظيفة الترجيع للكادينا كتب البروفيسور فرخاروف قائلا :"يتشكل الرسم اللحنى للغناء بواسطة أداء الصوت الأساسى للدرجات المتجاورة، وتتحدد هذه الدرجات "بدوران" المقاطع اللحنية المتنوعة على نحو ثابت حول الكادينسا (مقطع الارتجال المنفرد -المترجم) المتكررة".

نقرر هنا، ونحن نواصل بحثنا متناولين على نحو مباشر المسائل التى تهمنا بشأن الخلايا اللحنية الثابتة، أن الألحان المصاغة فى المقام والتى ذكرناها آنفا، وبالتحديد الترجيعات اللحنية الكادينسية، تملك نطاقا فكريا واسعا واستفاضة فى المعلومات، التى تعد -كما كتب المؤلف- ذات بنية خاصة بالموضوعات التى تتخلل نص المقام ككل. ونؤكد هنا أيضا على تفرد وتنوع الصياغات الدلالية اللحنية فى المقام من الناحية والموضوعات من ناحية أخرى. وعلاوة على ذلك، فإن هذا البناء الذى يتسم بالتفرد والتنـــوع فى تناســـق حركة الأصوات العالية، يتوقف على البناء الفنى المحدد للمقام. وبالإضافة إلى ذلك فإن الأساليب اللحنية تتراجع مع الزمن (الذى يمكن حسابه هنا بمئات السنين) وخاصة الثابتة على إيقاعات لحنية، والأغانى التى تتكرر فى أساليب كادينسات المقامات الأذربيجانية.

ونؤكد هنا أيضا على إن الصياغات اللحنية المكررة، التى تبدو "ترجيعا كادينسيا" على مستوى المقام، قد لعبت دوراً مهمًا للغاية فى موضوعات "بناء" المقام الأذربيجانى.

إن العنصر "الدائم" المشار إليه فى التفكير الموسيقى الأذربيجانى تتحدد من جانبنا باعتباره نمطا كادينسيًا راسخا، وكذلك باعتباره نموذجا كادينسيًا مستقراً فى إطار تقاليد الموسيقى الشفاهية فى أذربيجان. ومن ثم، فمن الطبيعى أن ينعكس تحديداً فى المقام التعبير المسرحى الملائم للنموذج الكادينسى المذكور.

على أننا نؤكد أن هذا التكرار الشفهى مرتفع الصوت، الذى يعطى أحقية للأداء الفنى الفكرى، قد أصبح هو فقط الصياغة النمطية فى السياق الكلى (س. سكريبكوف).

أولاً وقبل كل شىء نقرر أن الصياغة اللحنية ذات الشكل التكرارى الواسع سابقة الذكر، والتى تمتلك كما أكدنا سابقا بنية لحنية تبدو مستقرة إلى حد كبير، نجدها وبنفس الدرجة راسخة فى سياق تعددية العمليات المتنوعة، مما يحافظ على

الأداء اللحنى لها، ويضمن ثبات اللحن الوظيفى على امتداد الشكل المقامى كله. ونضيف إلى هذا أن وظيفة اللازمة التكرارية قوية ومتينة، مما يسمح بأن تحافظ الصياغة التكرارية المذكورة على دلالتها الأولية العالية، أى أنه فى سياق التنوع والتعدد الكبير الذى يحتل مكانا فى المقام فى سياق "لانهائية" العملية المذكورة، فإن بناء المقام نفسه يكون مدمجًا وموجها، بقدر ما يكون وجود المركز الموظف فيه، ونغمة هذا المقام أو ذاك - مركزة فى الصياغة اللحنية التكرارية، ولا تسمح للحركة الموسيقية "بالتدفق" فى وسط لا شكل له. وعلى هذا النحو فإن مبدأ التكرار يلعب دورًا مهمًا فى "المسألة" سواء من ناحية الموضوع، أو فى بنية إعداد شكل العمل المقامى، وذلك لأن الاستمرارية ونظام المقارنة لوتيفة التكرار بوجه خاص هى التى تكشف بعض خصائص قيام الشكل المسرحى للمقام ، حيث إن تلك الاستمرارية تعتبر هى الأساس اللحنى، والمركب اللحنى الثابت، وفوق ذلك المعبر عنه من خلال البناء النغمى، الكادينسا اللحنية مع باقى المركبات اللحنية والدرجات الغنائية الأخرى للحن.

أى أن أحد الشروط الأولية للشكل المسرحى اللحنى المتطور فى المقام يتجلى فى الاستمرارية وفى نظام ظهور أنغام الكادينسا، باعتبارها الخلية اللحنية الثابتة فى المقام، ذات الأهمية الدلالية والوظيفية التى تمنحها الشكل الملموس القائم تحديدا. ومن ثم فإن رسوخ اللحن المحدد المذكور يحدد بدوره وإلى حد كبير خصائص ونوعية التكرار (اللازمة) القائم على الأساس اللحنى والنغمى الملائم.

وبالنسبة للصياغات الكادينسية للقرار، نؤكد أن النغمات الكادينسية - وعلى وجه الخصوص كادينسات القرار - التى تغنى أصوات القرار، تخلق تأثيرًا فنيا تعبيريا محددًا، ويتولد هنا الانطباع كما لو أن الطاقة الآدائية للحن مجموعة كادينسات القرار التى تبدو ذات دلالة كبيرة وجوهرية، تنتشر أيضا فى الأجزاء الأخرى للبناء المقامى، وتتحقق عبر مبدأ التكرار. وعلى هذا النحو نجد أن مبدأ التكرارية مغروس فى المضمون اللحنى ذاته للموسيقى الأذربيجانية. وهو يتلخص فى

الاتجـاه المميـز للتكرار الدورى المنتظم، ويقـوم على أسـاس الكادينسـات الثـابتـة والمحـددة، التى تعمل على مسـتوى هذا أو ذاك من أشكال التكامل المقـامى. زد على ذلك أن تكرار الصيـاغات القرارايـة -كما هـو معروف- تتم "عن بعد". وبعبارة أخرى فإن الأسـاس الكادينسى الثابت يتداخل تماما مع الأجزاء المتحركة والاتسـاع اللحنى فى الموضوع، الأمر الذى يؤدى فى النهاية إلى تكوين عناصر التكرار، التى تظهر فى سياق المقامات الأذربيجانية.

وتجدر الإشارة إلى أن مجموعة الموضوعات المتحركة للمقامات الأذربيجانية تبدو كل مرة موجهة تماما نحو نفس الأسـاس الكادينسى المحدد، حيث يجد حلا له تحديداً مع هذا "العالم الصغير" للكادينسا الوحيدة ذات الشكل الكبير. وهى عن بعد "تظل كل مـرة غيـر قـابلة للتغيـير أو تتحـول فى حدود أشكال التـغير المتنوعة، والتى تبقى خلالها -كما هو معروف- فى "الذاكرة اللحنية" للوعى، المادة الأسـاسيـة أو الفكرة اللحنية للأساس الأول بقوة وثبات.

ومن البديهى تماما أن كل هذه الملاحظات تسمح لنا أن نرى فى التكوين الشكلى الحـالى مـبدأ التكرارية، الذى يتلخص جـوهره فى مـبدأ التكرار المتـعدد والثـبات والمثابرة.

بالإضـافـة إلى ذلك نؤكـد على أن التـحليل الوظيـفى لمثل هذا المبـدأ الخـاص بالتكرارية يدل على أن مـجال تأثيره مؤهل لأن يشمل مستوى عدد من مؤلفات المقام. وفى هذا السـياق يمكن أن نصل بحق إلى نتيجـة مفـادها أن التكرارية (باعتبـارها تعميم وظيفى) تقودنا إلى مجال السمات البنائية، أى أن مثل هذا النوع من التكرارية يصبح أحد العـلامـات الدلالية المميـزة للنظام النوعى للمقـامـات، الأمـر الذى يسـمح باعتبار التكرارية عنصراً من عناصر اللغة الموسيقيـة- فضلاً عن اعتباره تشكيلا للمادة الموسـيقيـة. وهنا تصبح التكرارية من الناحـية الدلالية "علامة" مُوحِدة مهمة تحقق نظاما موسيقيا نوعيا لنظام المقام الموحد.

وهكذا يمكن أن نقول، ونحن بصدد تلخيص ملاحظتنا بشأن التكرارية الكادينسية "الأفقية"، أن البناء الفنى للمقامات الأذربيجانية، الذى ينمو من خلال كشف تتابع نموذج فنى موحد ما فى اتساعه وتعدد جوانبه، يحتوى على واحد من أبرز أساليب تطور مجموعة الموضوعات، وهو مبدأ التكرار المنظم لتشكيلات الموضوعات المحددة، وهذا المبدأ يعد اتجاها موضوعيا مبدعا للشكل ويربط مادة البناء الفنى، ويعطيها اكتمالا هارمونيا وحيوية خالية من التكلف. إن الوظيفة المشار إليها للتكرار المتعدد لمبدأ الثبات والرسوخ، والانتشار فى "فضاء" شكل المقام بمركباته الكادينسية التكرارية، يؤدى دوره فى صورة مبدأ التكرارية الذى يعمل على خلق منطق منظم رشيق، وفى قيام وحركة موسيقية لتشكيل المقامات.

وختاما نشير إلى أننا ونحن نشعر على نحو رائع بالقيمة الجمالية التعبيرية والأداء اللحنى للتكرارية للفنانين الذين يؤدون المقامات، قد بحثنا ونجحنا فى العثور على تلك الوسائل التعبيرية الأدائية، التى كشفت إلى الحد الأقصى عن الجوهر العاطفى للنموذج الفنى الملموس، وعن المضمون الفنى الملموس للمؤلفات المقامية. وفى الكشف فى هذا البحث الجمالى الموسيقى عن وضعها الإبداعى، فإن التقاليد المحددة لإبداع الشكل والموضوعات، وتحديدا لتقاليد مبدأ التكرارية بخصائصه البنائية وإمكاناته الفنية تعمل على تطوير الجوهر الذاتى التعبيرى، وعلى اكتمال المقام الأذربيجانى.

المراجع

١ . بادالى: القاموس الموسيقى العلمى. باكو، دار العلم، ١٩٦٩ .

٢ . أوزير حاجى بيكوف: أسس الموسيقى الشعبية الأذربيچانية. باكو، يازيتشى، ١٩٨٥ .

٣ . كاراكاريف: مقالات، خطاب، أقوال. موسكو. الملحن السوفيتى، ١٩٧٨ .

٤ . ف. كارماتوف: المقامات فى ظروفنا الراهنة. من كتاب: الموسيقى الاحترافية والمعاصرة فى إطار التقاليد الشفاهية لشعوب الشرق الأوسط والأدنى. طشقند. ١٩٧٩ .

٥ . ر. محمدوفا: الخصائص الجمالية الموسيقية للمقامات الأذربيجانية. باكو. دار العلم. ١٩٨٧ .

٦ . ر. زوخرابوف: المشكلات النظرية للمقام الأذربيجانى. باكو، شور، ١٩٩٢ .

٧ . س. فرخابوفا: الموسيقى الشعائرية الأذربيجانية. باكو، دار العلم، ١٩٩١ .

حول بعض مبادئ التأليف الموسيقى للمقامات

بقلم / شاهلا حسنوفا

بالقدر الذى تطور به المقام، الذى أدرج فى قائمة روائع التراث الإنسانى الشفاهى غير المادى لمنظمة اليونسكو، وكذلك تطور العلم الخاص بهذا التراث الفنى الثرى للشعب الأذربيجانى، وبقدر ما أضيف إلى العلم العالمى المعاصر من نظريات جديدة، فإننا نتوجه المرة تلو الأخرى إلى هذه التقاليد، مكتشفين فى هذا السياق جوانب لنموذج فريد من الإبداع الموسيقى. وأحيانا فإن البحوث النظرية الجديدة والاكتشافات -فى مجالات قد تبدو بعيدة عن مجالات الدراسات الخاصة بعلمى المقام والموسيقى- تدفعنا إلى إعادة النظر فى الأوضاع التى استقرت بشأن الموسيقى، وأحيانا أخرى فإن هذه البحوث تقدم لنا العون فى استيضاح الكثير من الأمور العاصية على التفسير.

ومن بين العديد من مشكلات دراسة المقام يمكن اختيار مسألة جوهر ظاهرة شكل المقام باعتباره "عملية". إن إصدار حكم بخصوص منطق بناء التأليف الموسيقى للمقام، الذى يعد أساسا ومصدراً لتطور الأداء، وجوهر شكل المقام باعتباره عملية، قد جرى عرضه من جانبى فى بحث علمى تحت عنوان: "اتجاهات موضوعات دراسة المقام الأذربيجانى" (باكو "شور"، ١٩٩٧). واليوم تحدونى الرغبة فى تبادل الأفكار حول هذه المسألة ونقل بعض الملاحظات إلى القراء، وإن كانت فى صورة فرضيات، وذلك على ضوء النظريات العلمية.

إن تحليل نوت تسجيلات المقام المطبوعة، وكذلك التسجيلات التى قمت بها فى تسعينيات القرن الماضى بأداء الأساتذة من أمثال عارف باباييف وواميج محمد علييف

تتيح لنا دراسة سلسلة من المقامات (دستجياخ) باعتبارها مؤلفات موسيقية متناسقة ومنطقية، يتحقق فيها الكشف المرحلى المتابع للفكرة - النموذج المركزى. وهنا تقوم ظاهرة الأداء اللحنى المسماة بالماى، بتنفيذ الوظيفة الرئيسية للموضوع. وانطلاقا من هذه العقدة الرئيسية تحديداً المتمثلة فى: خماسية الجوهر، و"الخميرة" التى تكشف ما بداخلها باعتبارها فى قلب البؤرة، والفكرة الرئيسية، تنساب كل عملية تطور المقام. إن فكرة "البارداشت" الذى اكتسب شكلا ماديا فى الموضوع الرئيسى، والذى ورد ذكرها فى البداية، هى الفكرة التى تمضى عبر كافة المراحل- من التأسيس حتى التأكيد الذروى فى أعلى نقطة من التأليف الموسيقى، الذى يتبعه انهيار حاد وعودة إلى مصادر كل "ما حدث"، وإلى التلخيص المميز.

هنا نجد وكأن كل العناصر البنائية تتجمع حول الخط الأساسى للتأليف الدرامى: كل مرحلة من مراحل التأليف الموسيقى (أو شكل العملية) لها مكانها المعلوم، وتنفذ على نحو تام وظيفة محددة بالنسبة للكلى. وكل جزء من أجزاء البناء الفنى للمقام يتفاعل مع الحلقة السابقة عليه والحلقة التالية له فى سلسلة عامة من النمو، أى أن "النشاط الحيوى" للكيان المقامى لا يمكن تصوره بدون العلاقات العضوية الداخلية، التى تضع الأجزاء المنفصلة فى سلسلة واحدة. هذا هو السبب فى أن النقص فى سلسلة المقام، والتى نقابلها فى ممارسة الأداء "يمكن أن يفترض اختصارا لطول التطور (دون أن يخل بالتتابع المنطقى) داخل كل شوبى فقط فى ظروف احتواء كل مراحل تحرك الفكرة الرئيسية.

وبعبارة أخرى، فمن المحتم الحفاظ على نقاط البناء الدرامى، حتى لو أدى عرض الفكرة الرئيسية وطريق تطورها (العرض، الحركة باتجاه الذروة، التأكيد الختامى والعودة إلى نقطة الانطلاق) نحو الحد الأدنى. ومما سبق ذكره تبرز فكرة استقرار المبادئ التى تحدد صفات ومسار العملية الديناميكية فى أسس التفكير المقامى. إن السؤال حول شكل تطور هذه العملية التدريجية التصاعدية الصعبة وأحيانا الطويلة

للغاية فى مثل هذه الأبنية- هو سؤال يثير الدهشة بديناميكيته الداخلية، ونجد إجابته جزئيا لدى ف. ميدوشيفسكى.

بعد أن يلفت ميدوشيفسكى انتباهنا إلى الإمكانات الديناميكية التى يتضمنها المبدأ التنويعى الذى تم تسجيله بصفة أساسية، وإلى هيمنة الاستاتيكا، فإن هذا الباحث قد أظهر الخصائص النوعية للديناميكية التنويعية[٤] . ونستطيع الحديث حول الديناميكية القادمة من التنوعية، آخذين بعين الاعتبار الدور البارز للتطور التنوعى فى المقام. وعلى الرغم من أن النظرة البحثية لميدوشيفسكى تبتعد عن موضوع بحثنا (على سبيل المثال يورد الباحث هذه النماذج البارزة فى الموسيقى مثل "بوليرو م. رافيل، ومقطعا من السيمفونية السابعة لديمترى شوستاكوفيتش، أى المؤلفات التى تحتوى على مساحة هائلة "مع التدرج الساحر")، وهذا الأمر يمكن تطبيقه على المقام. كما يمكن التأكيد أيضا بالنسبة للوضع"... ولكن لا يمكن مقارنة الديناميكية التنوعية بأى مبدأ، وإذا حدث ذلك وفقا لشروط المهمة الإبداعية للديناميكية فينبغى تلافى انهيار أضخم المؤلفات الموسيقية"[٥] .

غير أن المقام يمتلك عاملا، تظهر بفضله خاصية مهمة، ألا وهو التضاد. وهذا العامل تحدده الأهمية الاستثنائية للكادينسا، ظاهرة "أياج". التضاد متضمن فى التفاعل بين الكادينسا وما يحيطها مثل العلاقة بين الفكرة ونقيضها". وإن كل محاولة دورية للخروج من الماى تتجه إلى الكشف العميق للفكرة الرئيسية: كل خطوة جديدة على طريق الصعود متعدد المراحل نحو القمة يقابل بشكل تتابعى فى طريقه إلى "الأياج". وكما لو كان قد توقف، يتناسب مع الهدف الأساسى للتطور، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة جديدة، وهى أيضا "محكومة بالكادينسا- أياج. بقدر ما تكون "أياج"

---

(٤) ف. ميدوشيفسكى: الإمكانات الديناميكية لمبدأ التنويع فى الموسيقى المعاصرة. مجلة قضايا الشكل الموسيقى. الإصدار الأول. موسكو ١٩٦٦ .
(٥) المصدر السابق.

مؤلفة من الناحية لأداء من الموضوع الرئيسى، فإنها مفوضة بشكل تام لتقديمها. كما أن علاقتها بالموضوعات الأخرى يتم تصورها باعتبارها علاقة بين القديم والجديد، أو باعتبارها علاقة "الموضوع باللاموضوع".

هذا التناقض تحديدا، الجدل بين الموضوع واللاموضوع، القديم والجديد، الفكرة ونقيض الفكرة، يعد المحرك الأساسى للشكل -العملية. فحركة هذا التناقض الداخلى تدفع نحو التطور، الذى تكون نتيجته أن نرى تجديدا نوعيا فى النموذج الرئيسى. إن المقام الذى تحدثنا عنه فى البداية هو موضوع- فكرة، ودائما ما يقدم فى نوعية جديدة فى الذروة، مكتسبا هذا المغزى المجازى، الذى تم التعبير عنه فى "باراشت".

ونحن آخذين كل ذلك فى الاعتبار، يمكن التأكيد على أن العناصر التى تشترط الطبيعية الجدلية لعملية التطور فى المقام، هى الخصائص العامة للتفكير، والتى يحددونها فى الموسيقى الغربية فى العملية الديناميكية. إن كشف هذه الخصائص فى موسيقى شعوب الشرق يدل على أن دراسة العديد من قضايا الثقافة الموسيقية العالمية لا يمكن القيام بها دون حساب الموسيقى الشرقية التقليدية وظهور قوانين عامة للتفكير الموسيقى.

وفى الختام أود أن أشاطركم ملاحظة واحدة حول علاقة الفكرة الرئيسية للمقام بالتأليف الموسيقى الكامل من وجهة نظر "نظرية النمط الهندسى المتكرر"، التى تتطور بشكل مكثف فى السنوات العشر الأخيرة. فقد دخل هذا المفهوم إلى علم الرياضيات على يد ب. ماندلبورت. ويرى هذا المفهوم ضرورة أن يأتى بديل من الأشكال الهندسية للهندسة التقليدية، مثل النقطة والخط والمسطح. وعند النظر إلى رأى أنصار نظرية أن الطبيعة لا شكل لها، وأنها غريبة الأطوار، وأن الأشكال التقليدية لا يمكنها التعبير عن شكل السُحب والجبال وخط شاطىء البحر وما إلى ذلك، وباعتبار أن الصفة الرئيسية لهذه التعددية الهندسية هى النمط الهندسى المتكرر، نجد أن خاصية "التشابه المثلى" تتلخص ببساطة فى أن الجزء يتضمن معلومات عن الكل.

وطبقا لتعريف ماندلبورت، فإن "النمط الهندسى المتكرر هو بناء مكون من أجزاء تشبه بشكل ما الكل". ويمكن ملاحظة شيء مماثل لهذا "التشابه المثلى" عند مقارنة موضوع المقام بالشكل ككل. كما يلاحظ دائما داخل الموضوع الرئيسى للمقام عملية صغرى محددة، تتحقق بواسطة عناصر بنائية نعرفها نحن باسم النواة، وهى العنصر الموجه نحو التطوير، والعنصر الختامى. إن هذه العملية الصغرى للموضوع مكثفة تماما. وتعكس فى ذاتها العملية الكبرى للتطور فى المقام الكامل بشكل ملموس. إن النواة داخل الموضوع يتم مقارنتها بالماى واللحظة المُطِورة -مع مراحل التطور حتى الوصول إلى الذروة، ومقارنة اللحظة الختامية بلحظة العودة إلى الماى فى نهاية المقام. أى أن المقام ككل يقدم باعتباره موضوعا رئيسيا تم تكبيره.

هذه الخاصية نقابلها ليس فقط فى المقام الأذربيجانى، وإنما أيضا فى الأشكال الأخرى الشبيهة للموسيقى التقليدية. ونجدها -على سبيل المثال- فى الكيوات البشكيرية التى كتب عنها ر.زيلينيسكى: "فى موضوع أذن- كيو المنهجى، نجد النموذج المصغر للمؤلف الموسيقى بأكمله... فالكيو ككل تبدو كما لو كانت تمثل الموضوع الذى تم تكبيره بواسطة العدسات"(٦) .

ودون التعمق فى أسس نظرية النمط الهندسى المتكرر، فإن علماء الرياضيات والمنطق الذين يسيرون مخالفين للتصورات التقليدية، أرى إمكانية صواب رؤيتهم، إذ من الجائز أن نشاطرهم فقط الانطباع والتصورات التى تقدمها رسوم هذه النظرية، حيث يظهر واضحا مبدأ التشابه المثلى. ولعل هذا الأمر يبدو شيقا لواحد من الباحثين فى المقام، فيكشف لنا آفاقا جديدة لدراسة خصائص المقام بعيدا عن الأطر التقليدية.

---

(٦) ر. ف. زيلينسكى قوانين التأليف الموسيقى لكيوات بشكيريا المنهجية . ملخص رسالة دكتوراه. لينجراد، ١٩٧٧، ص١٧ .

فضاء المقام الأذربيجاني

"الحياة المعاصرة لفن قديم"

بقلم / سانوبار باجيروفا

ذات مرة صرح عازف التار الآذرى الشهير بهرام منصوروف أن "المقام -بمعنى ما- يمكن تشبيهه بالنبات الطفيلى الذى كلما سحقته عاد للظهور من جديد".

فى الواقع وعلى مدى تاريخ وجود هذا التقليد الفنى فى أذربيجان، كانت هناك فترات نهوض وفترات انكسار. وفى بداية القرن العشرين ومع الانتشار الحاد لتأثير الثقافة الأوروبية فى حياة المجتمع الأذربيجانى، أصبح واضحا ظهور ثنائية لغوية فى الثقافة الموسيقية الأذربيجانية، حتى أصبح المقام كما لو كان رمزًا للنزعة التقليدية. وأصبحت العلاقة تجاهه مؤشراً على الوضع الاجتماعى. وعلى امتداد الجزء الأكبر من القرن العشرين ارتبط السعى نحو التقدم والثقافة فى وعى المجتمع الأذربيجانى، بضرورة تكامل اللغة الفنية القومية مع الأشكال الفنية فى الثقافة الغربية. ولهذا السبب تحديداً، فإن المقام الذى حافظ على أركان التقاليد الفنية القومية فى صورتها الخالصة نسبيا، قد أصبح هدفا للنقد غير المبرر من جانب "أنصار النزعة الغربية فى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين، وفى الثلاثينات والأربعينات، وذلك على يد أيديولجى "الثقافة البروليتارية الجديدة". كما أصبح ضحية لأصحاب نزعة التقليد الذين ظهروا فى المجتمع فى الخمسينات وحتى السبعينات. على أن هذه النزعات السطحية فى جوهرها، لم تجد هوى لها فى الحياة الواقعية للمقام فى المجتمع الأذربيجانى، فهؤلاء لم تكن لديهم القوة الكافية كى يمنعوا وصول الشعب إلى هذا

الفن أو إيقاف نموه. هذا التقليد الفنى لم يحدث أن انقطع فى أى يوم من الأيام فى أذربيجان، على الرغم من تعرضه لأوقات صعبة على مدى وجوده.

وبحلول القرن الحادى والعشرين أصبح هذا التقليد متطوراً وشكلاً فنيا رفيعا فى التعبير الثقافى، ذلك الأمر الذى أعطاه الأحقية فى إدراج المقام الأذربيجانى بقائمة اليونسكو، ضمن "روائع التراث غير المادى للإنسانية" فى عام ٢٠٠٣ . إن هذا الحدث -إلى جانب ما ذكرنا- لعب دورا جوهريا فى إعادة تقرير قيمة فن المقام فى أذربيجان. فقد أدرك المجتمع الأذربيجانى القيمة الكبرى هذا الفن، والأرجح أن مجتمعنا ربما يكن لم يدرك هذه القيمة بصورة كاملة، إلا بعد أن لمس الإجراءات الجادة والعريضة للحفاظ على تراث المقام وتطويره، تلك الإجراءات التى اتخذت سواء من جانب الحكومة أو من قبل الصناديق الاجتماعية ذات النفوذ التى أسسها حيدر علييف و"أصدقاء الثقافة الأذربيجانية". وإلى جانب كل ذلك اتخذت العديد من المبادرات لمشروعات أهلية مكرسة لتطوير المقام والدعاية له. والآن فإن كل هذه الإجراءات للحفاظ على المقام وتطويره والدعاية له قد أخذت تعطى ثمارها، التى تنعكس فى الزيادة الواضحة للمهتمين بالمقام، وفى الإقبال الملحوظ من الشباب على المعاهد التعليمية الموسيقية، الذين يرغبون فى دراسة فن المقام.

يتواجد فن المقام فى تآلف مع تلك الأشكال والظواهر المصاحبة لظهوره:

١) الأداء وتأليف الموسيقى.

٢) فى سياق عملية المهارات الأدائية الاحترافية والمعارف التطبيقية الاحترافية،.

٣) علم موسيقى المقام.

٤) انعكاس إبداع المقام على تصورات المستمعين.

إن فن المقام هو بالدرجة الأولى فن أداء، ذلك على الرغم من أن جزءا من ريبيرتوار المقام، على وجه الخصوص الديراميد والتصنيف والرانج، تعود، حسب تعريف أوزير حاجى بيكوف إلى درجة الهافا (أى الألحان التى تمتلك مقاسا موسيقيا، بحر موسيقى)، والتى دائما ما تكون مجالاً للإبداع التأليفى لمؤدى المقام.

وفى الوقت الحالى فإن غالبية التصنيفات المعزوفة كانت من تأليف المغنيين البارزين فى القرن العشرين، مثل: جبارجارجادى أوغلو، وسيد شوشينسكى، وخان شوشينسكى، وحاجى بابا حسينوف، وعارف بابايف، وإسلام رزيايف، على بابا محمدوف. ولا يمكن مقارنة قوالب الرانجى وديرامايد التى تم تأليفها على يد عازفى آلة التار الوترية فى القرن العشرين أحمد باقيخانوف، منصور منصوروف، بهرام منصوروف، إحسان داداشيف، حاجى محمدوف، كمال أحمدوف، والتى تعد فى العصر الحالى من كلاسيكيات ريبيرتوار المقام.

دائما ما كان كل هؤلاء الموسيقيين يقومون بالتأليف لأنفسهم، وبالنسبة لجماهير المستمعين فإن كل هذا الريبيرتوار (البرنامج) ظل دون معرفة أسماء أصحابه. وحيث أن الجزء الأكبر من هذا الرصيد لم ينشر (باستثناء مجموعة أعمال أحمد باقبخانوف وبهرام منصوروف)، أو تم نشره دون الإشارة إلى المؤلف باعتبارها ألحانا شعبية، مما جعل من هذا الأمر خسارة طبيعية وحتمية لجزء من هذا التراث وكذلك للثقافات المجاورة.

وإذا ما تحدثنا عن فن المقام، باعتباره فنا من فنون الأداء، فإن الأمر هنا – مثلما هو قائم عموما فى الأداء الموسيقى– تحدد معايير جودته الاحترافية والمستوى الفنى والإلهام فى الأداء. وبطبيعة الحال فإن ظاهرة الاحترافية لا حدود لها، لكن الحد الأدنى من الاحترافية بالنسبة لفنانى المقام الآذريين تتلخص فى معرفة الريبيرتوار الأساسى للمقام وقواعد الأداء فى هذا الفن، وفى استيعاب تقنيات وتنوع وسائل الانتقال من لحن إلى لحن أو من نوتة إلى أخرى، وفى القدرة على "السَمَع" لكل التعددية الصوتية لفريق المقام، وسرعة التجاوب مع أى مقطع من المقاطع المرتجلة أو لأية تفاصيل فى عملية أداء الفرقة للمقام.

يمتلك معظم المؤديين للمقام من الشباب الآذريين هذا الحد الأدنى فى سياق عملية تلقى التعليم الموسيقى الاحترافى، وبهذا الحد الأدنى يمكن أن يبدأوا نشاطهم

الاحترافى الجماهيرى، وخاصة إمكانية الوصول إلى الإذاعة وإلى قاعة الحفلات. وفى السنوات الأخيرة أصبح هناك إمكانية للحصول على "تصريح" للأداء عبر الأثير أو فى قاعات الحفلات الكبرى، وعلى سبيل المثال فإن الاشتراك فى برامج الحفلات الحكومية هو جائزة الاشتراك فى مسابقات التليفزيون على مستوى الجمهورية. وبالطبع فإن هذه المسابقات قد لعبت دوراً إيجابيا فى التحفيز على إظهار وتشجيع أسماء جديدة فى فن أداء المقام، على الرغم من النزعة الذاتية الحتمية فى تقديرات لجان التحكيم. وهذا العامل السلبى فى اللجوء فى التصويت برسائل SMS التى تحول المسابقة إلى سباق يظهر فيه المتسابقون قدراتهم المادية.

إن المسابقات، إلى جانب ما ذكرناه، تشكل عند الجمهور العريض للتليفزيون مقاييس ومعايير لجودة الأداء المعاصر للمقام. وهى تتمثل بالدرجة الأولى، فى المهارة وامتلاك التقنية فى الأداء والصوت العالى للمغنى، أى الميزات التى تضمن النجاح والتأثير السريعين. كل هذه الأشياء بالإضافة إلى التصور المعاصر عن الاحترافية فى أداء المقام، والمتمثل فى تلك المتطلبات المهمة مثل الاهتمام بالنص الشعرى، ومغزاه وقوة التعبير فى نقله، والقدرة على الانسجام المسرحى، وبناء التأليف الموسيقى الضخم للمقام (دستجياخ)، وامتلاك ترسانة أكثر من الوسائل التعبيرية، والإحاطة بمختلف طرق أداء المقام، على حد تعبير فنانى المقام، ناهيك عن الإبداع الفردى للإسهام فى تطوير هذا الفن.

بطبيعة الحال فإن الحديث هنا لا يدور حول إبداع الأساتذة مثل أغاخان عبد اللايف، وعليم قاسيموف، وعلى بابا محمدوف، والذين رحلوا عن الدنيا منذ فترى قريبة مثا: إسلام رزايف، وحاجى باياحسينوف، ويعقوب محمدوف، وكذلك عدد من موسيقيى الجيل الأوسط. يمكن أن نلاحظ أن مفهوم الاحترافية فى أداء المقام المعاصر يبتعد كثيراً عن ظاهرة الأساتذة. وفى سياق ذلك الأمر فإن الأستاذية أمر ضرورى، ولكنها شرط غير كاف لأداء المقام.

يكمن سر هذا الفن وسحره فى جوهر سموه والتطهير الفنى فيه، وفى قوة آهاته، وتأثيره على المستمع، بغض النظر عن انتمائه الثقافى، وفى قدرته على نقل وعى المستمع إلى واقع آخر. إن هذه الخاصية بالتحديد فى المقام نادراً ما تظهر فى التطبيق المعاصر لأداء المقام على الجمهور فى أذربيجان. وكما اعترف بعض المؤديين للمقام، فإن هذا الفن اليوم تحيطه "الأمور المادية". ومن وجهة نظرى، فإن هذا الاتجاه (إذا كان من الممكن أن نسميه اتجاها) قد ظهر ليس فقط فى أوساط المؤديين، بقدر ما ظهر فى أوساط المستمعين. وكما هو معروف فإن مستوى المطالب الفنية للجمهور تنعكس على نوعية ثقافة الأداء، وإجمالا على المستوى الفنى للحياة الموسيقية. وهنا، -كما فى كل مكان- فإن الطلب يشكل العرض. فإذا صفق الجمهور واستمتع بمهارة زخارف المُغنى، وصوته الرخيم المرتفع، وتأثر بمظهر المؤدى المبهر، فإن هذا الأمر يساعد على التدنى التدريجى للمهمة الفنية فى أداء المقام.

فى الأداء المقامى، فإن الجمهور بمستواه الفنى والثقافى يشارك بصفته عاملاً مساعداً ومؤلفا مشاركا فى عملية إبداع الأداء. فمن المستحيل القول أن مؤدى المقام اليوم لا يجد هذا الجمهور فى أذربيجان، ولكنه لا يمثل جمهوراً ناقداً. علاوة على ذلك فإن الجمهور الصارم الذى يفضل الموسيقى الجادة يعد اليوم جمهورا نادرا، وعدده قليل فى كل مكان سواء فى أوروبا أو فى آسيا.



أوزير حاجى بيكوف

يعد التعليم الاحترافى واحدا من أهم العناصر الأساسية فى ثقافة المقام. وقد نشأ النظام المعاصر للتعليم الموسيقى الاحترافى لمؤدى المقام على يد أوزير حاجى بيكوف فى عشرينيات القرن العشرين- وتتلخص فكرته الأساسية فى إحداث مساواة بين الثقافة الموسيقية فى أوروبا ونظيرها القومى فى التعليم. واليوم تتجسد هذه الفكرة فى الخطط الدراسية فى الكونسرفاتوار القومى وفى جامعة الفنون.

وعلى مدى ما يزيد عن ثمانين عاما من وجود هذا النظام أثبت هذا النظام أنه ملائم ومتكيف مع الحياة. وفى مقال نُشر بمجلة "إثنوميوزولوجى" تسائل قائلا: " كيف نجحت أذربيجان بسكانها الذين لا يزيدون عن ثمانية ملايين نسمة، فى إنتاج هذا الكم من الموسيقى رفيعة المستوى، وهذا الكم من المغنين والعازفين ذوى المستوى الموسيقى والتقنى الرفيع، ناهيك عن الحديث عن الموسيقى الغربية التى يؤدونها أيضا بمهارة عالية؟ هل وصلوا إلى هذه الدرجة الرفيعة بفضل سياسة الثقافية السوفيتية أم بفضل الابتعاد عنها؟

أعتقد أن بلوغ هذا المستوى الرفيع قد تم بفضل النظام التعليمى الخاص بفنانى المقام. فعلى سبيل المثال كان الشباب فى عشرينات القرن الماضى يجيد لغة الشعر الكلاسيكى الأذربيجانى المكتوب فى القرون من السادس عشر وحتى التاسع عشر، والمليء بالكلمات الفارسية والعربية، دون أن يشعروا بأى صعوبة مثلما يحدث الآن. أما فى الوقت الحالى فإن العديد من المغنين الشبان لا يعرفون معانى كلمات كثيرة من الغزليات التى يقومون بأدائها، ولهذا يخطئون فى عَروض الأبيات الشعرية، أو لا ينجحون فى نقل المغزى التعبيرى للشعر إلى المستمع. وأحيانا يمكن أن نلاحظ كيف "يمد" كلمات الغزلية مستخدما إياها باعتبارها استعراضا للمهارة الصوتية، وليس باعتبارها جزءا شعريا مكونًا للعمل المقامى.

واليوم، فإن التحاق المغنى بفصول اللغة العربية أو الفارسية يعد ضرورة موضوعية، وبنفس القدر الذى يدرس به بجدية الشعر الكلاسيكى. وهناك فجوة أخرى

فى الخطة الدراسـيـة تتـمـثـل فى فـصل نظرية وتاريخ المقـام الذى لا يجـد له مكانا للتدريس فى أى من المعاهد التعليمية. وعمليا فلم يتم الإعداد له حتى الآن.

أما المادة ذات الدلالة فى الفصل الدراسى مثل تاريخ المقام، فهى تقوم بتقديم تاريخ أداء المقـام، وعلى نـحـو أكـثـر دقـة تقـدم الحكايات حـول مـوسـيـقـيى الماضى. وبالإضافة إلى ذلك قد يكون من الضرورى أن يشغل فصل نظرية وتاريخ المقام مكاناً فى العـمليـة التـعليمـيـة، مثل التـعليم التطبـيقى للمـقـام. إن هذا الأمر فى جـوهره هو تدريس التـخـصـص لمؤدى المقـام، لأن دراسـة نظرية المقـام تسـمح للدراس ألا يـنسخ بطريقة عميـاء ما يـقدمه المدرس له من نصـوص مـوسـيقـية، بل يفـهم قوانينه الفنيـة وبنيته ومغزاه.

إلى جانب ما ذكرناه، فإن عملية دراسة تاريخ المقام فى سياق العملية التعليمية تؤدى إلى إعداد مؤدى المقام على نحو أكثر جدية، وتدفـعه نحو دراسة البحوث العلمية فى هذا المجـال. وفى الوقت الراهن فـإن باحـثى المقـام ينقـسـمـون إلى مـعـسكرين مـتـخـصـصـين فى اللغـة، وهمـا: الذين يعرفـون المقام وتطبيق أدائه على نحو سيئ، ومـؤديى المقـام الذين يعـرفـون المقـام على المـستوى المعرفى (الامـبـيريـقى) ولكنهم لا يمـتلكون القـدرة على تجـسيـد معـرفتـهم التطبـيـقـيـة فى شـكل أكـثـر أو أقـل من التـعـمـيم النظرى الواسع. ويمكننا أن نلاحظ هـذه التـعـددية فى العلم الموسـيـقـى الأذربيجانى عن المقام.

كما تفتقر أعمال المتخصصين فى المقام إلى عنصر الوصـف، وتتميز بكونها تقدم عرضـا لحـقـائق التطبـيق الموسيقى على نحـو غـاية فى التـسطيح. وبالتـالى فـإن أغلب المتـخـصـصين فى علوم الموسيقى يخطئون عندما يضعون النظريات المكتوبة فى لغة شبه علمية مـعقدة أو مسطحة، ويسـتخدمـون لوصـف المقـام المصطلحات الأوروبيـة فى علوم الموسـيـقى أو الفلسـفـة. إن المهـام ذات الأولوية تتـمـثـل فى العلم الحـديث للمـصطلحـات واللغـة العلمـيـة ومنـاهـج البـحث وتقـريب نظرية المقـام مع تطبيقه، وكذلك

التطبيق العملى للبحوث النظرية وإعداد فصول كاملة الأهلية للتاريخ ونظرية المقام الأذربيجانية.

وفى ختام بحثى أود التأكيد على أنه من الطبيعى ألا ندَّعى كمال صورة الحياة المعاصرة للمقام الأذربيجانى، ولكنى آمل فقط أن أكون قد وفقت فى هذا البحث فى توضيح عدد من القضايا الجوهرية لثقافة المقام المعاصرة.

مشكلات المقام باعتباره إبداعا موسيقيا احترافيا

بقلم / ثريا أجايفا

تؤكد المصادر المكتوبة والمتنوعة للماضى البعيد أن فن المقام قد نشأ فى سياق الإبداع الاحترافى. وترى بعض المصادر أن هذا الفن نشأ مع ميلاد الموسيقى نفسها. وخلافا للإبداع الشعبى "الحر"، فإن المؤشر الرئيسى لنزعة الاحترافية، قد تمثلت فى رغبة الموسيقيين لفهم وتصنيف هذه الموسيقى تصنيفا علمياً.

إن إحدى أشهر الأساطير الشعبية فى الشرق حول هذا الموضوع هى حكاية الطائر الأسطورى سيمورج (كاكنوس أوالفينيق، أوغيره فى بعض المصادر الأخرى)، والإنسان (الموسيقار) الذى استمع إلى التغريد الساحر للطائر. وبعد أن بهره غناء الطائر قام الموسيقار -على أساس ما سمعه- بتأليف اثنى عشر مقامًا، وأطلق على كل لحن منها اسما خاصا (١٠٣:١)[٧]. وقد كتب القصة الأصلية لهذه الأسطورة الشاعر الفارسى الشهير فريد الدين العطار (القرن الثانى عشر) فى قصيدته الشهيرة التى سماها "منطق الطير". وفى هذه القصيدة وضع الشاعر الفيلسوف عالما محترفا بدلاً من الإنسان الشاعر الذى ألَّف المقامات (١٢٩:٢-١٣٠). ومن المهم لدينا هنا أن نشأة الموسيقى فى هذه الحالة (غناء سيمروج - كاكنوس) قد أصبحت الأساس لإنشاء علم الموسيقى.

---

(٧) بحث عن موسيقى المؤلف فى القرن الخامس عشر حيدر بن عبد الله مكتوب باللغة التيوركية.

إن العلاقة الوثيقة بين الفن والإبداع الاحترافى للموسيقيين يتم بحثه فى العديد من مؤلفات القرون الماضية. وتنتمى إلى هذه المؤلفات المصادر التى وصفت باربيد[8] بالموسيقار الذى عمل فى بلاط ملك الساسان خسرو برويز(٥٩١- ٦٢٨).

وقد تم تسجيل النشاط الإبداعى لباربيد ونيكسا أيضا فى القصيدة الشهيرة التى وضعها نظامى غنجاوى المعروفة باسم "خسرو وشيرين" (٣: ٢٣٤-٢٤٤). ويعتقد أن الأشكال المسلسلة الأولى "لخسروانى"- أجداد المقامات المعاصرة قد وضعها باربيد. وفى الأعمال التى جرى إملاؤها (لم تطبع) فى القرن الحادى عشر فى "قاموس نيمه"، يقدم الكتاب النصائح للموسيقيين المحترفين، الذين يعزفون فى المجالس الموسيقية عند اختيار الريبيرتوار، وطريقة الأداء وقواعد السلوك.

فى هذه الفترة (استنادا إلى ما جاء فى الكتاب) تمت كتابة تلك المقامات مثل الرست والعراق والأوشاج، وزيرافكند والبوساليك، والسيباخان (الأصفهان) والنافا. وتتبادل هذه الأقسام الارتجالية الأشكال باستخدام معايير دقيقة، مثل "البستى"، وهى مؤلف متطور، وكذلك استخدام الغزليات الصوتية العاطفية التى تمثل الأشكال الأصلية للتصنيفات المعاصرة، وذلك بمصاحبة نص شعرى بمقياس العروض والنوع الغنائى الخفيف المعروف باسم تارانى[9]. وبتعبير آخر، فبحلول القرن الحادى عشر تم إعداد المفهوم الأساسى لنوع المقام على يد الموسيقيين، وتم تطبيقه فى الإبداع الأدائى. وإذا أضفنا أيضا إلى المقامات سابقة الذكر النوروز والرحوى والخيار (عدا البوساليك والنافا)، الموجودة لدى نظامى ولكنها تختفى من قاموس نامه، فإننا سوف نحصل على عشرة أسماء للمقامات التى انتشرت بحلول القرن الثانى عشر.

إن تطور هذا النوع الموسيقى المركب باعتباره مقاما يؤدى فى ردهات البلاط، لم يأت بمحض الصدفة. إن احتراف الموسيقى بالنسبة للموسيقيين المحترفين لم يكن

---

(٨) بشأن نشأة باربيد هناك معلومات مختلفة. فى العديد من المصادر يشار إلى باربيد بأنه مولود فى ميرف وهو الاسم التاريخى لمدينة مارا فى تركمينيا.
(٩) تارانى : نوع صوتى يتم أداؤه على أساس أربعة مؤدين .

مجرد عمل محبب يجلب لهم متعة كبيرة، وإنما كان بالنسبة لهم التخصص الأساسى الذى يمثل مصدراً للحياة. وتعتبر المنافسة الإبداعية أحد الدوافع الأساسية لهذه الآلية، وذلك بسبب أن الموسيقار الأفضل كان يتلقى الثروة من الرعاة المشهورين والحكام. ومن العناصر المهمة أيضا أن التدريس فى القصور كان يمثل أهمية كبرى. إن الحصول على تشجيع الحكام لم يكن بالأمر السهل، وفى سبيل ذلك الأمر كان من الضرورى أن يتمتع الموسيقار بسعة الاطلاع.

كان الكثير من الحكام عالمين بالموسيقى- فضلاً عن أنهم كانوا يؤلفون ويؤدون على نحو احترافى. وقد كتب أبو الفرج الأصفهانى (القرن العاشر) فى "كتاب الأغانى" (٥) ومعاصره الفيلسوف الموسيقار أبو نصر الفارابى، عن أهمية المعرفة فى مجال تأليف الموسيقى (اختيار أشكال الألحان والنص الشعرى للمؤلفات الصوتية التى تشكل الجزء الأكبر من الريبيرتوار)، وعن دقة وصعوبات الإبداع الموسيقى الاحترافى. وعلى الرغم من أن الفارابى فى كتابه "الموسيقى الكبير" (مثله فى ذلك مثلما كتب ابن سينا (القرن الحادى عشر)- لم يقدم اسما واحداً للمقام، إذ أن اصطلاح "مقام" نفسه لم يكن مستخدما لديهم، على أن النظرة التفصيلية لهما نحو العديد من مشكلات الموسيقى الاحترافية، وشهرة (الفارابى على وجه الخصوص)، باعتباره موسيقيا ومؤديا، تقدم إمكانية الحديث عن إسهامهما فى تطوير فن المقام.

إن وجود الموسيقى الصوتية فى الريبيرتوار كان مرتبطا بضرورة وجود المؤلفات الصوفية ذات الطابع العاطفى، وكذلك الإيمان بأن الموسيقى بمصاحبة النص هى الأكثر تأثيراً ونفاذا. وقد تم تأليف أعمال موسيقية لقصائد أشهر شعراء ذلك الزمن، والتى كُتبت بنظام العروض. وفى سبيل انتقاء الألحان الملائمة للقصائد، كان من الضرورى التمتع بالقدرة على القراءة وفهم النص المركب، فضلاً عن التعمق فى دقائق وتنوع القوافى، والإحساس بطول وقصر الحروف الصوتية، والقدرة على الجمع بين ما هو شعرى وما هو موسيقى. ولعل هذا الأمر يمثل أحد الاختلافات الأساسية بين

الإبداع الموسيقى الاحترافى والإبداع الشعبى، ففى الموسيقى الصوتية الاحترافية يتم استخدام النص المكتوب. أما الموسقى الصوتية الشعبية (مع بعض الاستثناءات النادرة) فهى تستخدم الإبداع الشعرى الشفاهى.

إن الانتقاء واستظهار أكثر المؤلفات اللحنية الإيقاعية وتصنيفها، يعكس ربط الإبداع مع الجوانب التحليلية لنشاط الموسيقيين ومنهجهم الاحترافى تجاه الموسيقى المؤداة. وقد ساعد مثل هذا المنهج المركب تحديداً على نمو فن المقام. وكتب عبد القادر مارجاى الموسيقار والعالم الأذربيجانى الشهير فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى مؤلفاته عن أهمية أن يجمع الموسيقار بين المواهب الموسيقية الطبيعية مع المعارف النظرية. وكما تدلنا دراسة رسائله عن الموسيقى، فقد كانت هناك فى تلك الفترة بعض الأشكال الموسيقية التى تعد الجد الأول للمقامات المعاصرة-الدستجياخ. ونوباتى مرتب وغيرها. وقد تم تأليف هذه المقامات القائمة على أساس مختلف المقامات (رست، عشاق، نواه وآخرين)[١٠]. وفقا لقواعد التأليف الموسيقى المعروفة.

وفى هذه المؤلفات الارتجالية المتعددة الأجزاء التى تصاحبها إيقاعات دقيقة موزونة، بمصاحبة الآلات، كانت النصوص باللغات العربية والفارسية والتركية. إن تأليف هذه الأعمال، فضلا عن أداء كل منها، كان يتطلب التمتع بالموهبة والإعداد النظرى للموسيقار. كتب مارجاى يقول بأنه للأسف لم يجد فى زمنه مؤديا يقوم بأداء أعماله. فالبعض يمتلك مواهب موسيقية وصوتا مميزا، ولكنه يفتقد إلى التعليم الموسيقى. مما يجعله لا يستطيع أن يفهم ما فى هذا المؤلف من صعوبة. وهناك موسيقيون آخرون يفهمون جيدا دقائق التأليف الموسيقى وخصائص الشكل، ولكنهم لايمتلكون المواهب الموسيقية الملائمة. وعلى هذا النحو كتب ماراجاى العديد من

---

(١٠) بحلول القرن الرابع عشر تم فى الموسيقى الاحترافية فى أذربيجان وفى الشرقين الأوسط والأدنى ككل، تشكيل نظام مكون من اثنى عشر مقاما أساسيا، ٢٤ شوب وست أفازات. وقد دخل إلى هذا النظام "تركيبات" و"جوشى". انظر فى هذا (٨ : ٢١ ـ ٢٣)، (٩) .

مؤلفاته التى لم تؤد وطواها النسيان. وكثيرا ما شعرت بالأسى بسبب ذلك الأمر. إن هذه الأقوال وغيرها لماراجاى تؤكد فكرة أن تطور فن المقام فى الكثير منه كان مرتبطا بالمستوى الاحترافى للموسيقيين: الجمع المنسجم بين الموهبة والمعارف النظرية[11]. وقد تركت حالة فن الآلات (العزف) أثرها أيضا على تشكيل المقام. فينبغى أن يكون تتطابق الصوت (الذى هو "أكثر الآلات الموسيقية اكتمالا") مع أستاذية المؤدى- هو المفضل عن الكمال التقنى للآلات الموسيقية.

إن الزخرفة والتطريز الصوتى للحن يتطلب جودة الآلة المصاحبة. ومن أجل هذا الهدف عمل علماء المقام والمتخصصين فى الآلات على إعادة تصميم الآلات الموسيقية، وتوسيع مداها، وإضافة الألحان التى تعطى إمكانية تقريب وعكس خصائص الأداء المختلفة للمقامات. وعلى سبيل المثال، فإن أحد أهم آلات فن المقام وهى العود، لم يدخل عليها أى تعديل على مدى قرون طويلة.

مع تعقد الخصائص الأدائية للمقام عمل المؤدون على تصميم عود بأربعة ثم خمسة أوتار. وقد ذكرت المصادر أسماء الكندى (القرن الثامن) والفارابى (القرنين التاسع والعاشر) باعتبارهما مصممين لهذه التجديدات. على أنه من المعروف فى العصر الحديث أن العود سداسى الأوتار هو الأكثر شهرة. وعلى الرغم من أن العود سداسى الأوتار ينتشر فى فن المقام فى البلاد العربية وإيران وتركيا وأذربيجان، فإن الأدبيات والمراجع الموسيقية المعاصرة لا تذكر أية معلومات عن زمن ظهور هذا النوع من العود لأول مرة، وعن صانعه.

ونتيجة للبحث فى رسائل العصور الوسطى وخاصة البحث الموسيقى المسمى "مقاصد الأدوار" لمحمود ماراجاى حفيد عبد القادر الماراجاى، فقد تم اكتشاف

---

(١١) عن أهمية هذا الجمع كتب العديد ومنهم الشعراء المشهورون على اختلافهم مثل نظامى وحافظ ونسيمى وغيرهم. انظر: (١٢ : ٢٦ _ ٢٧- ١٣ : ١٤- _ ٥٤ _٥٩).

حقيقة مهمة. فوفقا لكلمات البحث، فإن الوتر السادس الذى أضيف إلى الأوتار الخمسة فى العود، قام بإضافته نور الدين عبد الرحمن (القرن الخامس عشر)، وهو الابن الأكبر لعبد القادر ماراجاى. وكان الحاج نور الدين عبد الرحمن عازفا رائعا على العود. ونتيجة لإضافة وترين على العود ومن ثم إدخال تغييرات ضرورية فى تصميمه، أصبح صوت الآلة أكثر وضوحا وطزاجة مقارنة بالعود خماسى الأوتار. وقد سُمى هذا العود "بالكامل"، أو "العود الأكمل". وقد تم استخدامه فى الإبداع الموسيقى الاحترافى.

وقد عمل العديد من أساتذة فن المقام على صقل الآلات الموسيقية. ونذكر هنا عازف التار الآذرى الشهير أسد أوغلو مير صادق صادق جان (١٨٤٦-١٩٠٢). فقد فتح تصميمه لآلة التار، وهى الآلة الرئيسية فى المقام الأذربيجانى المعاصر، والتغيرات فى الوضع التقليدى لها، إمكانات جديدة فى العزف، وألوانا لحنية للمقام الأذربيجانى. أن المنهج الإبداعى لمهنة المغنيين الرائعيين وعازفى التار والكيمانتشى، ساعد على ظهور مقامات جديدة متنوعة الأشكال.

إن قيام فن المقام باعتباره مجالا للإبداع الفنى، كان له تأثير أيضا فى تطور الأنواع الموسيقية الأخرى وخاصة الأنواع الدينية منها. ومن أجل الانتشار المؤثر لأفكار الإسلام استخدم قراء القرآن والمؤذنون الأداء المؤثر لموسيقى المقام. وكانت "التكايا" الصوفية تولى اهتماما بالغا إلى جانب التعليم الدينى، بالتعليم الموسيقى. وكان المؤدون القدماء لطقوس "السماع" موسيقيين محترفين، وكثير منهم كانوا مؤلفين لنظريات ورسائل، نجد فيها قضايا إبداعية وتطبيقية لموسيقى المقام.

لقد لعبت المجالس الموسيقية دوراً كبيراً فى تطوير فن المقام. إن أداء المؤلفات فى وجود علماء الموسيقى مع الدراسة المسموعة، سوف ترفع من شأن أستاذية الموسيقيين المبدعين.

إن المنهج الاحترافى لإبداع المؤلفين والمؤدين للمقامات، والجمع بين الموهبة الطبيعية والعقل التحليلى واسع الاطلاع، يعد الأساس المهم للتطوير المستمر لظاهرة المقام الموسيقية الفريدة.

المراجع

١ . حيدر بن عبدالله: كتاب الأدوار – مخطوطات، اسطنبول ١٧٢٨ .

٢ . فريد الدين العطا: منطق الطير: مقامات الطيور، طهران ، ١٩٧٨ (فارسى)

٣ . نظامى غنجاوى: خوسروف وشيرين. ١٩٦٨ .

٤ . ملحمة نامه: (ترجمة: بيرتيلسا) موسكو ١٩٥٨ .

٥ . أبو الفرج الأصفهانى: كتاب الأغانى موسكو ١٩٨٠ .

٦ . الفارابى: كتاب الموسيقى الكبير، القاهرة، ١٩٦٧، (باللغة العربية)

٧ . ثريا أجايفا: عن الفنون الموسيقية فى أذربيجان فى العصور الوسطى– أكاديمية العلوم الأذربيجانية، باكو،١٩٧٦ .

٨ . ثريا أجايفا: مخطوطة كتاب الأدوار(Leiden, Or. 1175)", Maq?m

9. Ruhperver (A book on Turkich Music Theory of 17th century), S.Agayeva R.Uslu, Ankara, 2008

١٠ . عبد القادر مارجاى، جامع الألحان. مخطوطة (فارسى). أكسفورد .

١١ . عبد القادر مارجاى: فوائد وعشيرى – مخطوطة .

١٢ . ثريا أجايفا: عبد القادر المراغى "يازيتشى" باكو،١٩٨٣ .

١٣ . رامز زورابوف: المقام – دار أذر للنشر، باكو ١٩٩١ .

١٤ . ثريا أجايفا: مصطلح المقام فى أبحاث عبد القادر المراغى (القرن ١٤–١٥) طشقند ١٩٧٨ .

١٥ . محمود المراغى: مقاصد الأدوار– مخطوطة .

حول التحليل المقارن للمقامات الأذربيجانية

بقلم / أفيت حسنوفا

لقد عكست المقامات الأذربيجانية -التى جمعت فى طياتها خبرة احترافية كبيرة من فنون الشعب- أفضل خصائص التقاليد الشفاهية للموسيقى الأذربيجانية. فقد تعودنا أن نتحدث عن المقام باعتباره أساسا للموسيقى الأذربيجانية الشعبية. وعلى الرغم مما يحظى به هذا التعريف من مكانة، فإنه لا يتمتع بالدقة الكافية. فالمقام الأذربيجانى أمر أساسى بالفعل.

إن الفكر الفولكلورى الغنائى مع المعايير البنائية الاحترافية اللحنية، التى تمت صياغتها استناداً إلى النظرية والتطبيق فى العصور الوسطى، هما اللذان أسسا المقام باعتباره ظاهرة ثقافية.

يقوم المقام على مبدأين متكاملين، فمن جانب يحتفظ المقام بالتوافق الصارم فى النوت الموسيقية، ومن جانب آخر يتم التطوير عن طريق تجاوز وظائف المهام السابقة.

إننا عندما نتحدث عن العلاقات الفنية للمقام، فإنما نعنى بالدرجة الأولى تعدد المصادر على نحو مركب فى مسيرة تطوره، فى سياق العملية التى قام المقام فيها باستيعاب وتمثيل كل العناصر التى تدل على خصوصيته القومية. وفى الوقت نفسه فإن ما قيل حول المقام يمكن تطبيقه أيضا على التقاليد الشفاهية للموسيقى التركية الاحترافية، إذ أن التطور التاريخى لمثل هذه الأنواع يتفق مع بعضها البعض فى الكثير من المؤشرات والمعايير.

تتميز التقاليد الشفاهية فى الموسيقى الاحترافية الكلاسيكية الشرقية بتعددية التفاعل بين جميع المستويات التراتبية، سواء فى المضامين أو اللغات. وهو ما يدل

على تكامل نمط التفكير والبناء العضوى وشمولية تلك التقاليد. وبالتالى، فإن النمط الكامل للتفكير الموسيقى فى هذه الأنواع قد نشأ على أساس المركب العميق المكون من اللغة القومية والقوانين الموضوعية للتطور الموسيقى، الذى تم استيعابه على أساس الثقافة المحلية الشرعية الأصلية.

وقد احتفظت الثقافة الموسيقية للشعبين الآذرى والتركى، فى سياق عملية التطور التاريخى، بالخصائص القديمة للأداء الفولكلورى المبكر، والخصائص القومية للنماذج الموسيقية التى تراكمت فى الثقافة، وذلك على مدى العصور الطويلة التى تشكل فيها الشعب ودولته. ويكمن فى هذين الأخيرين الأساس الروحى والتقدم، وهما اللذان يفتحان الطريق نحو المستقبل، محافظين على الخصائص التاريخية للماضى.

تعد نقطة الانطلاق فى التحليل الأدائى النمطى المقارن هى هذه الحقيقة الواضحة. وفحواها أن أسس التقاليد الشفهية للموسيقى الاحترافية قد دخلت فى التكوينات اللحنية الصياغية الصغيرة، التى تميزت بالألحان البارزة. والأهم من ذلك، بالنزعة الوظيفية للمضمون الأدائى. وبعبارة أخرى فإن هذه الأمور عكست تكوين نظام التلحين الذى تم التعبير عنه فى الغناء الملحن بشكل محدد تماما. ونضيف هنا أيضا أن الوظيفية اللحنية كانت تخضع لنظام ثابت فى المقامات. وقد وضع التكوين اللحنى للشكل فى المقام الأذربيجانى أساليب الربط اللحنى للركائز الوظيفية فى مختلف مستويات الأصوات العالية. وفى رأى علماء الموسيقى الآذريين فإن تشكل نظام المقام يعكس شكل المقام ذاته بواسطة منطق اللحن، الذى يكوّن ويؤثر على عملية صياغة الشكل، ويكتسب هو نفسه إيقاعه القوى. وتبدو هذه الخاصية المهمة للموسيقى الأذربيجانية أنها الخاصية الحاسمة فى عملية تطور المقامات الأذربيجانية. ولهذا، تبدو الصياغات الموسيقية التى تم إعدادها من الناحية التاريخية هى المحددة لأهم جوانب الشكل، أما التوزيع المسرحى لهذه الخلايا الصياغية فيقوم "ببناء" شكل المقام.

إن المغزى اللحنى الوظيفى لأنماط الأداء فى المقام الأذربيجانى وفى الموسيقى الكلاسيكية التركية، يمثل دعما وتمكينا لقوة التعبير فى القرار الصوتى. ونؤكد هنا بصفة خاصة إلى أنه على الرغم من توقف الديناميكا داخل كل نمط من الأنماط فى حالات محددة، فإن المقاومة الوظيفية للقرار تظل قائمة. وتلخص هوية طابع الفواصل الزمانية فى أن النوت الموسيقية لألحان الموسيقى الأذربيجانية والتركية تعتبر شبه قرارية. ولهذا السبب تحديدا فإن وظيفة الثوانى المتزاوجة تتشابه فى الكثير من مظاهرها بنمطية الروابط فيما بينها. إن الصياغة الموسيقية التى تعتمد على الفاصل الزمنى للثانية المضاعفة تعتبر أمرًا شائعًا للغاية، كما تعتبر أيضا جزء لا يتجزأ فى العديد من الألحان، وهى بطبيعتها تختلف فيما بينها بدرجة كبيرة.

إن الأداء الدلالى الأساسى المهم فى الموسيقى الأذربيجانية والتركية يتأكد فى عدد من التنويعات التى تتوقف بالدرجة الأولى على التعديلات النوعية. ولعل أهم خصائص الصياغات اللحنية النمطية فى الموسيقى الأذربيجانية والتركية تتمثل فى قدرتها على إعادة إنتاج الدلالة. وبعبارة أخرى فإن إعادة إنتاج الدلالة للموتيفة الأساسية ترتبط دائما بالاختصار والتقليص إلى الحد الأدنى للوظيفة الدلالية "لجنين" العمل الغنائى، الذى يحدد فيما بعد خاصيته النمطية.

لقد تحدثنا سابقًا حول التوازنات النمطية للجزء الأساسى من الفكرة المعروضة. والآن سوف نتناول تطورها. ففى سياق تطورها المتنوع تظهر الصياغات اللحنية التى تحمل أيضا طابع التشابه النمطى فضلاً عن –وهو الأهم– التأثير الذى تحدثه على العمليات النمطية فى تكوين الشكل.

ودائما ما تتنوع الخلية الأساسية فى المقامات الأذربيجانية والموسيقى الكلاسيكية التركية فى أول الأمر بسلاسة، ثم يبدو الغناء الأساسى الشبيه بها كما لو كان "يتمدد" عندما تدخل إليه أساليب لحنية جديدة. وبعد ذلك تصبح الجملة اللحنية – والتى تشكلت من "الخلايا" الأساسية– هى المنطق القائم للتطور فى الأداء اللحنى.

وتكون قمتها بمثابة المصدر الذى يهب الحياة للكشف اللحنى التالى لهذا أو ذاك من التراكيب الأدائية اللحنية.

هنا يتكشف على نحو متتابع الأداء تلو الآداء. ويتصاعد اللحن على نحو حلزونى. ويتحقق التخطيط التالى للنمو: فى البداية يتم غناء القرار، ثم تلحق بالقرار، باعتباره إضافة تنويعية، سلمة الارتكاز التالية، وبعد ذلك تعود ذروة اللحن للسلسلة التى انطلقت كى تمضى فى النزول والدخول إلى القرار. ومن الأمور الجديرة بالاهتمام نمطية هذا النوع من البناء:

أ) "البذرة"

ب) التنويع الغنائى،

ت) الصعود نحو ركيزة جديدة.

وبالإضافة إلى ذلك، تهبط الحلقة الأخيرة إلى القرار. مستخدمة أسلوب التتابع اللحنى.

ويحدث التطور على حساب تطويل ظهور الجديد والجديد من الموضوعات فى طورها الجنينى. ومن جانب آخر، فإن التطور يتم بفضل العودة المتكررة إلى المصدر الأساسى.

وسائل التطـــويل:

أولا – زحزحة إحدى الجُمل إلى ارتفاع آخر.

ثانيا – الدوران التعديلى للأداء الختامى .

وتتوقف كثافة التطور اللحنى على عاملين:

أولا – الركائز الجانبية المقننة على نحو صارم.

ثانيا – الركائز التى تظهر فى سياق عملية تطور اللحن. والأخيرة تعد خاصية مميزة للموسيقى الأذربيجانية والتركية. على أن الأنغام الأساسية الجانبية فى الموسيقى الأذربيجانية تعد أكثر رسوخا. وفى ظروف معينة تصبح ركائز قرارية مؤقتة.

من هنا تبرز واحدة من الخصائص المشتركة بين الموسيقى الأذربيجانية والتركية، وتتمثل فى نوع من "التوقف" فى التفاعل بين الألحان، وتثبيت نظام التعديل، لأن الأنغام الركائزية للمركبات النمطية الصياغية تعد –وعلى نحو قوى– هى الحاملة للأفكار "المُعَدَّلَة" فى عملية تحقيق هذا الشكل أو ذاك من أشكال الموسيقى الشعبية.

إن التحليل المقارن لمؤلفات التقاليد الشفاهية فى الموسيقى الأذربيجانية والتركية الاحترافية، تمنحنا القناعة بأن كل مؤدى يتوجه ناحية نموذج فنى واحد، وإلى القانون النوعى لفن المقام. وفى أساس هذا النموذج سوف نجد نظاما هو الأكثر قيمة بالنسبة لهذا النوع من الإبداع. ويتمثل هذا النظام فى عناصر اللحن باعتبارها جماعا للنماذج اللحنية النغمية، وتآلف تلك العناصر وتطورها (الترجيع. التجديد التدريجى، عدم الانغلاق فى التأليف الموسيقى).

تعد التقاليد الشفهية فى الموسيقى الأذربيجانية والتركية الاحترافية مرحلة من مراحل تطور الثقافة الموسيقية القومية. وقد تشكل فيهما النظام النهائى للأساس الأدائى اللحنى، وانطلقت قدرة اللحن القومى نحو آفاق التطور فى ظروف الشكل المتسلسل المتصل. لقد وصل الشكل الأدائى اللحنى (سواء فى الفن التركى أو الأذربيجانى) إلى قمة الدقة فى إعداد الألحان على أساس مبدأ تطور التنويع المباشر المعتمد على الحركة الحيوية للشكل. وقد تكون الشكل المتسلسل المتميز فى شكلى فن المقام، عبر التغيرات العديدة من ناحية الكم لأشكال الأداء الدلالى "للبذور"، التى تتحول إلى تغيرات نوعية تشير إلى حدود الأقسام اللحنية المتناقضة فى هذين الشكلين. كما أن القدرة على التطور الطويل المتصاعد للمادة الخاصة بموضوع العمل هى التى تحدد إمكانية تجسيد المضمون من ناحية عمقه والتركيبان المعقدان العاطفى والمجازى له .

حول المصادر الفولكلورية للمقام الأذربيجانى

بقلم / رينا محمد وفا

يعتبر المقام فرع هائل من أفرع شجرة الفنون الموسيقية الأذربيجانية. وبالإضافة إلى ذلك فالمقام الأذربيجانى يعد ظاهرة من ظواهر الثقافة الموسيقية العالمية، وبدون درسته لا يمكن إلقاء الضوء على طريق تطور هذا الفن العالمى.

إن دراسة مصادر المقام الأذربيجانى تحتل أهمية خاصة، إذ أن تشكيل السمات المميزة للمقام ترتبط بخصائصه القومية، وبتشكيل الأمة الآذرية باعتبارها وحدة عرقية كاملة. إن المقام الأذربيجانى الذى استمر قائما عبر العصور، والذى وصل إلينا يدل على التنظيم الرفيع للتفكير الموسيقى- فضلاً عن القيمة الجمالية القديمة المغروسة فيه من الفلكلور الأذربيجانى.

إننى أعنى هنا "تميز عملية تجسيد الأساس الفولكلورى، وأشعار الأهازيج الفولكلورية القديمة فى البناء غنائى للمقام الأذربيجانى، وعدم التجزىء الداخلى للمصادر التى لم يكشف عنها حتى الآن. إذن، فالمقام باعتباره شكلاً لم يستطع أن يكون بدائيا، وإنما قطع طريقا طويلا من الإبداع. ولهذا فإن عرض المقام كظاهرة مقامية باعتباره أحد أشكال الإبداع الغنائى للشعب الآذرى يعنى إثبات خاصية الجذور القومية للمقام. وهذا الجانب تحديداً يعد اليوم قضية حيوية للغاية من أجل دراسة المقامات الأذربيجانية. وفى هذا الجانب بالذات، فإن المقام يتم إدراكه باعتباره تكوينا تاريخيا يمثل درجة محددة من درجات تطور نظام الموسيقى الشعبية الأذربيجانية، حيث لعب تأثير التلحين الوظيفى المنظم دوراً محدداً فيه.

إن حيوية التنوير النظرى لمصادر المقامات الأذربيجانية ترتبط أيضا بحركة هذا الشكل ذاته، الذى يتم التعامل معه من خلال "القراءة الإبداعية" الفردية. ويعتبر المقام الحديث تكثيف للبحوث الفنية التى ترتبط به، باعتباره ركيزة قائمة على أساس تقليدى، أو بإثراء المقام نفسه.

هناك روايات بحثية مختلفة حول التوقيت الزمنى الذى ظهرت فيه المقامات الأذربيجانية. ولكن حتى لو افترضنا أن المقام -باعتباره ظاهرة أسلوبية- قد ظهر فى أذربيجان مع وصول العرب إليها فى أوساط القصور الرفيعة بالفعل، فإن المقام المعاصر مازال يحافظ على السمات الرئيسية لأسلوب الموسيقى التقليدية الشفاهية الاحترافية للشرقين الأوسط والأدنى، والذى يرتبط فى نشأته بالمصادر الفولكلورية. حيث أن تطور المقام الأذربيجانى مرتبط بلا شك بإضفاء الطابع الديمقراطى على هذا النوع. ولهذا السبب تحديداً نجد المستوى "الطبيعى" المميز للمقام باعتباره نوعا تطبيقيا، إلى جانب المستوى الاحترافى النوعى لشكل المقام.

وعلى هذا النحو، فإن الحديث يدور حول مستويات المركب الفلكلورى والاحترافى فى المقام.

ونتيجة لاندماج جاليات إقليمية محددة، وللظروف الاجتماعية والاقتصادية، والتفاعل الثقافى فى بوتقة عملية التطور التاريخى، فقد بدت الثقافة الموسيقية للبلاد الإسلامية فى دائرة إبداعية واحدة. إن التشابه الذى يجمع فنون شعوب بلدان الشرقين الأوسط والأدنى يتجلى فى مظاهر عديدة. غير أنه بالإضافة إلى ذلك، فإن قيام الثقافات فى مرحلة معينة قد أبرز عدداً من النظم الموسيقية المستقلة. وقد حددت هذه النظم مصيرها القادم فى تنمية الثقافة الموسيقية.

ومن أهم الأمور التى ينبغى الإشارة إليها ما يلى:

أولا – عند دراسة مصادر المقام الأذربيجانى لا يمكن إهمال قوانين التصور. وهكذا، فإن البحث عن الحقيقة فى الدراسة التارخية للمقام تصبح غير ممكنة دون

فهم وإدارك للموسيقى. وليس من الصحيح "أن "نقيس" المقام الأذربيجانى المعاصر بمعايير الثقافة الموسيقية للعصور الوسطى. ولا ننفى أن الأسس المحددة للألحان والأشكال قد تم اكتشافها وبلا شك على يد الفكر النظرى الموسيقى للعصور الوسطى. غير أن المقام المعاصر هو فى الحساب النهائى، نمط آخر مختلف تماما للتصور الموسيقى. ويلعب الدور الرئيسى هنا الجانب التاريخى الاجتماعى والعرقى.

ثانيا - فضلاً عن الجانب الموسيقى بوجه خاص كان نمط الاستماع والسماع للموسيقى يختلف طبقا للقواعد البنائية المتراكمة. وهذه القواعد تضمن الميلاد أو تصور النص الموسيقى. إن هذا العنصر العام فى الموسيقى، مثل التوجه إلى التصور، كان متمثلا دوما فى وحدة وظائف التشكيل والتأليف الموسيقى. ويمتلك المقام المعاصر اليوم المعايير السمعية الخاصة به.

ثالثا - كما هو معروف جيدا، فإن المقامات وثيقة الصلة بالمصادر الفولكلورية. لقد كان الإبداع الشعبى، الذى شارك فى تشكيل المقام، هو نفسه الأساس والقاعدة المتينة للموسيقى الأذربيجانية التى خلقت لنفسها الشكل الفنى المناسب. وبفضل هذه القاعدة تحديداً فإن "بناء" المقامات لم يختف دون أثر من تاريخ ثقافة شعوب الشرق، وإنما ظل باقيا فى الخصائص المؤسسة له، والتى تميزت بالعمق وقوة التعبير.

إن دراسة المقام من الناحية التى أشرنا إليها يكشف الستار عن مجال مهم للغاية من مجالات العلم الأذربيجانى، وهو مجال تفرد الطابع القومى. ودون اكتشاف الطابع القومى المتميز، لا يمكننا أن نكتشف خاصية وتفرد تلك المبادىء فى الفن الشعبى، تلك المبادئ التى تعتبر هى المؤسسة لقيام الأنواع الاحترافية. بشكل محدد يتم الاعتماد على المنهج المتميز لبحث تفرد فن الشعب الأذربيجانى وخصائصه، والعناصر التى تتكرر بشكل ثابت فى الزمن والمكان التاريخى.

يَنعكس تفرد تكوين الخصائص المميزة للأمة فى المقام الذى يمثل العالم الأصغر، والذى يعطى نموذجا للمركب المحدد فى خاصية الشخصية القومية. إن

المقام مبنى فى جوانب كثيرة منه وفقا لقوانين الفكر الفولكلورى. فالمصدر الفولكلورى يضرب بجذوره فى المقام، ويفرض قوانينه التى خرجت من أعماق الفن الشعبى. إن أى مؤلف فنى رفيع يحمل فى طياته إحداثيات عرقية. فالمقام- من وجهة نظرنا- يميزه "صلابة" عرقية خاصة، إذ إنه يتضمن فى ذاته عددا من الطبقات العرقية الثقافية، وعلاوة على ذلك يعتبر المقام نظاما تراتبيا للتفكير التقليديى المنظم، ويحتوى على عدد من الثقافات المندمجة مع بعضها البعض.

وفى هذا السياق، فإن الخصائص الفريدة المحلية للمقام تنطلق من جوانب عديدة للخصائص المميزة لمضمون الفولكلور، ومن ثم نجد أن الاحترافية فى المقام ترتبط بقانون محدد يقوم على التبادل الإقليمى.

يرتبط المقام على نحو وثيق بالعديد من ظواهر الثقافة الأذربيجانية، إذ إنه يعد واحداً من مبادىء التفكير الفنى الذى يحتوى على "النواة" الجوهرية، المشتركة بالنسبة للفن الأذربيجانى. ومن ثم فإن دراسة المقام فى علاقته بالفولكلور تسمح بإبراز المحور الرئيسى الذى يربط بينهما، وهذا التميز الفريد الذى يوجد فى الفن الأذربيجانى، المتمثل فى الجوهر الخماسى لوحدة المضمون الوظيفى للفن الأذربيجانى.

إن المقام ليس مجرد "نصبا تاريخيا" من الماضى البعيد، بل إنه كيان حقيقى حى يمثل الحياة الموسيقية المعاصرة، وبدونه تفقد هذه الحياة معناها، إنه أمر مهم وحيوى، لأنه يسمح بطرح مشكلة دراسة مصادر الإبدا ع المقامى. فى إطار التعميم الجمالى الواسع.

إن مشكلة مصادر الإبدا ع المقامى غاية فى الصعوبة. ولهذا فينبغى، بالدرجة الأولى، تحديد خاصية المقام، الموجودة فى أساسه. فى هذه الفرضية الأساسية يجب أن تكون هناك مصادر المقام الممكنة والمركبة، وكذلك " جيناته" الجوهرية. فهناك خطان رئيسيان داخل النظام التالى: المصدر الفلكلورى والنموذج القانونى المجسد

فى الشكل المطور. وهنا يتلخص الجوهر الخماسى "للاكتشاف الفنى" للمقام، وهو كما هو معروف يتشكل باعتباره اندماجا للخصائص المهمة. إن المقام ذو أهمية كبرى، وهو مركب فريد من مستويين إبداعيين- الفولكلورى والاحترافى، ولا يمكن للمقام أن يظهر دون وجود عنصر مقنن متوازن بدقة بداخله، يربط الخيالى عند المؤدى بالأطر الصارمة لنظام المقام. وفى الوقت نفسه، فإن الموضوع المسرحى فى المقام يجب أن يقوم على مبادئ الوعى الفلكلورى، حيث الأولوية ينبغى أن تكون نوعا من "الشفرة الوراثية". وعلى الجانب الآخر فإن "البناء" المقامى موجه نحو الطبقة الثقافية، التى تصنع التأليف المسرحى، نتيجة لتأثير المفهوم الفنى الضخم. والحديث هنا يدور حول مبدأ التفكير الذى لا ينفصم عن فلسفة العصور الوسطى، وعن ثقافة بلاد الشرق. لقد نشأ المقام فوق "قمم الفكر والعمق الروحى" (ب. أسقايف) فى عصر النهضة الأذربيجانية. "ومثله مثل أى نوع من فنون الموسيقى، نشأ المقام استجابة للحاجة الجمالية للمستمعين، ثم أصبح هو المُعَبِّر عن رؤية القطاع التقدمى من المجتمع الأذربيجانى فى الفترة ما بين القرنين الثانى عشر والرابع عشر... لقد أدى المقام وظيفته التاريخية الأساسية، مستجيبا للوضع الاجتماعى آنذاك"(١٢) .

كان المقام ثمرة الانتقال من العصور الوسطى إلى العصر الحديث. أو بعبارة أدق أعلن عن ميلاد نمط محدد من الثقافة، وسمة بارزة تمثلت فى التفاعل بين التقاليد المكتوبة وغير المكتوبة. وقد أشار الباحثون إلى الخاصية المميزة لهذا الانتقال، وهى الانتقال من السلوك الشعائرى إلى السلوك الذى يتميز بموتيفات ذات طابع نفسى.

(١٢) عباسوفا. إ، محمدوف.ن الوظيفة الفنية والاجتماعية التاريخية للمقام الأذربيجانى والحفاظ على تقاليدها. من كتاب: الموسيقى الاحترافية للتقاليد الشفاهية لشعوب الشرقين الأوسط والأدنى والمعاصرة. طشقند، فان، ١٩٨١ ص٢٤ .

ويرى العلماء المتخصصين فى العصور الوسطى أن ثقافة ذلك العصر وصلت إلى نقطة التقاطع بين التقاليد المكتوبة وغير المكتوبة. إن التقاء المبدأ الفولكلورى والاحترافى فى المقام قد توقف على أساس الخصائص المميزة للعصر بالدرجة الأولى.

على سبيل المثال نجد أن المصادر المكتوبة فى العصور الوسطى والمكرسة للموسيقى الاحترافية فى الشرق قد تضمنت قانونا محدداً يتناول نزعة التصور.

التصوف والمقام

بقلم / كينول بونيازادى

قد يقع الإنسان تحت تأثير الاحتياجات المادية وينشغل بالأحداث الاجتماعية والسياسية، وينسى كل شىء عن جوهره الروحى، وإمكانية الحصول على معرفة العالم الإلهى بصورة مباشرة، مما يؤدى إلى ضرورة إنعاش وتجديد الذاكرة مرة أخرى. والمعروف خلال التاريخ أنه فى حال احتياج البشرية إلى ذلك الأمر، كان التذكير بهذا النوع يأتى فى صيغة الوحى ونزول الكتب السماوية والأديان. وإذا نظرنا إلى ذلك نظرة ضيقة محدودة، فسوف نرى أن بعض الشخصيات كانت تقوم بهذه المهمة لتساهم فى تكوين كنوز البشرية، وذلك من خلال أعمالهم الناتجة عن الوحى والنشوة.

والإسلام هو الديانة الأخيرة التى أنزلها الله إلى البشر، والتصوف هو أحد أنواع العقل الصافى الذى تكون على أساس هذه الديانة، والذى يذَكر الإنسان بمهمته العليا وجوهره الحقيقى المقدس. وليس من قبيل الصدفة أن قصائد الشعراء الصوفيين تتمتع بمعنى داخلى عميق، وبالموسيقى ذات الحساسية العالية القادرة على الوصول بالإنسان إلى حالة التوافق الكامل مع الكون، مما أثرى علم الجمال الإسلامى، وعظَم من مساهمته فى تكوين الكنوز الفنية للبشرية.

أذربيجان هى بلد يتمتع بتاريخ وثقافة عريقة، وقد لعبت دورا مهمًا فى تنمية وازدهار ثقافة المشرق بأكمله وخاصة المشرق الإسلامى، بل أن عددا من الفلاسفة والمفكرين قد تجاوزوا حدود وطنهم، وأصبحوا جزءا من التراث العالمى، تاركين بصماتهم على تاريخ الفلسفة العالمية التى خلدت أسماءهم. لقد ساهموا فى محيط

الحكمة الشرقية التى لا تزال مصدرا لأفكار الفلسفة الغربية. وبهذا المعنى، فإن المقام هو أيضا أحد الدرر واللآلىء الثمينة التى أهدتها أذربيجان إلى العالم، بل وإلى البشرية. ما هو المقام؟ يكتب الفيلسوف الأذربيجانى قائلا: "المقام عبارة عن فن منطقى من حيث محتواه وقالبه الفنى والجمالى. وتتباين آراء باحثى الفنون والعازفين والمؤرخين والأدباء، ويدلون بوجهة نظر مختلفة حول المقام، مع الأخذ فى الاعتبار أن الموضوع هنا هو منطق المحتوى والقالب والظاهرة الشبيهة بانعكاسات الألوان فى اللؤلؤة متعددة الجوانب.

وفى بحثنا هذا نسعى لدراسة المسألة من وجهة النظر الصوفية، وتحليلها باعتبارها وسيلة للارتقاء بروح الإنسان وربطه بالعالم الإلهى.

ترجع جذور المقام إلى مطلع التاريخ، ويتسم محتواه بعض الشىء بالصوفية. إن مسألة الارتباط الوثيق بين المقام والتصوف غير مثيرة للجدل، علما بأن التصوف قد لعب دورا مهمًا فى تنمية وإضافة الألوان الجديدة إلى باليتة الرسام. وسوف نقوم بالمقابلة بين واقع إدراك المقام، والحكمة التى يتسم بها التصوف. وهذا هو الأساس للتعبير عن مناقشة دور المقام فى إدراك الإنسان.

إن الهدف من الفن هو تصوير الجمال والأفكار العليا والمثالية وإدراك جوهرها. قال الرسول محمد (ص): "زينوا القرآن بأصواتكم". فالصوت الجميل هو عطاء من الله. ويقول المفكر الصوفى العظيم ذو النون المصرى أن "الصوت الجميل الذى يمنحه الله لكل إنسان طيب، هو علامة ونداء يدعو إلى الحقيقة". ويعلم الكثيرون أن سيدنا داوود كان يتمتع بصوت رائع. ويقال أنه عند تلاوته للزبور، كانت العصافير تصغى إليه، وحتى الجبال كانت تنضم إليها لتسمعه. وكذلك الإنسان والعصافير والحيوانات ذات الصوت الجميل. حتى الرضيع يهدأ عند استماعه إلى الصوت الجميل.

إن الصوت الجميل والغناء، هو أول ما يثير إعجاب المستمع إلى المقام وينقله إلى عالم الروح. وهناك توقعات عديدة مرتبطة بالصوت، ومنها اللطف الذى يسحر الروح،

والنوتة المنخفضة التى تجعلنا نتأمل، والنوتة العالية التى تدعونا إلى الوحى. كل ذلك يصبح فى نهاية المطاف وحدة متكاملة. طبقا لفلسفة التصوف، فإن فعل "سمع" لا يعنى الاستماع إلى الموسيقى فحسب، بل يعنى أيضا أن الكون تحت سلطتها. ويدعى سراج التوسى المفكر الصوفى من القرون الوسطى، أن "السمع" هو أيضا الاستماع إلى القرآن والأقوال الحكيمة بصفة عامة. ويقول ذو النون المصرى: "من يحاول استيعاب الحقيقة أثناء "السمع"، فإنه سوف يصل إلى الحقيقة. ومن يستسلم لمشاعره، فإنه سوف يقع فى الكفر".

فى القرون الوسطى كان الأساس النصى للمقام هو أولا وقبل كل شىء قصائد الشعراء المعروفين. وكانت الحكمة العميقة التى يتضمنها المقام تثير خلجات أفئدة المستمعين لتملأ أرواحهم باللطف والوحى. والجدير بالذكر أن معنى القصائد فى قالب المقام كثيرا ما كان عسير الفهم، إلا أن الغناء الرائع والصوت اللطيف لم يزيدا من القدرة على الإدراك فحسب، بل كانا يسهلان الفهم. إن موسيقى المقام تتمتع بالقدرة على نقل المستمع إلى قمة الحكمة الإلهية، وذلك بفضل جناحى الوحى. كان كل من الإيقاع الذى اكتسبته الكلمات والأقوال والتوافق يزيدان من سرعة الحفظ والانتشار السريع لهذا الجنس الأدبى. وكانت الأفكار الحكيمة لنسيمى وفيزولى وشيروانى ووحيد وغيرهم من الشعراء المفكرين، تجد- برفقة المقام- طريقها إلى القلوب، وتصعد معها الأرواح إلى السماء. إن تكوين وتنمية الإنسان كشخصية خُلقت من العناصر المادية والروحية، أى من الجسد والروح، ترجع إلى العناصر المذكورة أعلاه. إن الإنسان الذى يسعى إلى الحقيقة المطلقة والتوافق الأعلى، يتسنى له اللجوء إلى وسائل الإدراك العقلية وغير العقلية على حد سواء. وهكذا، فإن الموسيقى العُليا تجسد وحدة الجسم والروح، أى تكون جوهر الإنسان. وبما أن الإنسان هو أيضا مخلوق اجتماعى، فالحقائق الإلهية التى يدركها تنعكس بصورة أو بأخرى على الواقع، وبإمكانها أن تتجسد فى القصائد والموسيقى واللوحات الجميلة وقانون الفيزياء وغيرها. إن رؤية الصوفيين للنشوة (الوحى) التى تنقل الإنسان إلى الحكمة الإلهية وتبعده عن المادية وتقربه من العالم الإلهى، يمكن تعريفها كالآتى:

"الوحى هو السر الذى كشفه الله لعبده عندما يصل الأخير إلى حالة الاقتناع بالوحى من الحقيقة، وأى إحساس سواء كان الحزن أو البهجة القادمة من الله إلى قلب الإنسان، هو الوحى ذاته بصفة عامة. وبفضل الوحى، يتمكن الإنسان أن يرى بقلبه وليس بعينيه". ومن الطريف أن الكثيرين ممن عاشوا حالة الوحى، كانوا من أصحاب الأعمال الفنية الرائعة (الشعر والموسيقى والنحت إلخ).

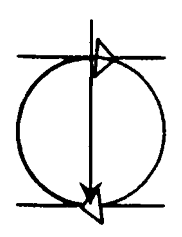
المقام هو صياغة الحكم من خلال الوحى، وقد تم اكتساب هذه الحكم أيضا عن طريق الوحى. إن المقام هو وحدة الصفات والقدرات الإنسانية والمادية والروحية التى تتجلى تحت تأثير الموسيقى والتوافق. المقام هو انفعالات ناتجة عن الموسيقى ومن خلال الموسيقى. المقام ليس إدراك الموسيقى والشعور بالنوتة، وإنما هو إدراك الحقيقة الإلهية ووحدة العالم. يقول الحافظ: "يدعى الكثيرون أن الحياة دخلت جسم الإنسان عن طريق الموسيقى، وأن الحياة هى فى الواقع الموسيقى". وليس من قبيل الصدفة أن عددا كبيرا من الأماكن والشخصيات التى كانت تشغل الرأى العام، انعكست سيرتها فى المقام، ومنها على سبيل المثال: شاه خاتاى وخورسوفانى وبايتى-جادجار، وذلك تكريما للملوك. وبايتى-قورد وأوفشارى وبايتى-أسفهان وبايتى-شيراز وشوشتار والعراق، وذلك تكريما لأسماء المدن والبلاد.

فى التصوف، فإن الإدراك هو عملية تسير متجهة من الخارج إلى الداخل، ومن العالم المادى إلى العالم الروحى. والإنسان الذى يراعى التعليمات الواردة فى القرآن بدقة، يحاول أن يتعمق فى جوهر تصرفاته ويدركها، كى يصعد بذلك من مرحلة الشريعة إلى مرحلة الطريقة. ولا يجوز قطع الطريق من الخارج إلى الداخل إلا عن طريق الحكمة القادمة من الله، وهى "المعرفة".

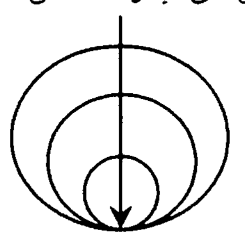
إن هذا الطريق الصعب ينتهى بالوصول إلى الحقيقة. ومن المعروف أن اقتراب الإنسان التدريجى إلى المثالية والانتقال من عالم الماديات إلى العالم الروحى، يتكون من عدة مقامات أو حالات. فالمقامات المتعلقة بدرجة أكبر بالعالم المادى (البحث

والخوف أمام الله) تحل محلها المقامات البعيدة عن العالم المادى (الاستسلام والفقر والصبر). وفى المرحلة الأخيرة من الطريق، تصبح المقامات المتعلقة فقط بالعالم الداخلى (الثقة والتراضى) هى السائدة. ويحصل الإنسان على هذه المقامات بفضل رغبته الدائمة طبقا لمستواه العقلى. وليس صدفة أن الله يعطى لكل إنسان "حالته" المناسبة. وهناك عنصر مهم آخر للطريق الصوفى هو شكله الدائرى.

يمكن رسم ذلك الشكل بالوسيلة الآتية: أولا- الدائرة، حيث الجزء الأول من الدائرة يصعد حتى نقطة التماس مع الخط الهابط من الله، ثم يهبط هذا الجزء إلى عالم الماديات بما فيه من الصفات المعترف بها لدى الإنسانية فى نقطة الذروة. ونشير هنا إلى أن العملية المذكورة لها بداية وذروة (نقطة التماس) ونهاية، حيث تندمج البداية مع البداية.



وتتطابق كل مرحلة جديدة مع سابقتها فى نقطتى البداية والنهاية، لتغطى بذلك دائرة أكبر فأكبر. ونذكر أيضا أن كل بداية أعمق من سابقتها بمرحلة واحدة (رغم أننا لا نلاحظ ذلك على الرسم!): الدائرة والسهم. وفى الوقت نفسه، كل دائرة جديدة تكشف نقطة أعلى فى الخط القطرى بين الله والإنسان، مما يعنى بدوره تشكيل مؤشر جديد لرؤية نقطة الانطلاق، أى الإدراك الذاتى.



يعتبر الحلاج أن مقامه الأخير هو البداية نحو طريقه الروحى. ويقول أبو يزيد البسطامى: "فى كل مرة عندما كان يبدو لى أننى وصلت إلى النهاية، كنت أستمع إلى صدى الصوت القائل إن ذلك مجرد بداية فقط". ويكرر أبو عثمان المغربى ذلك أيضا فى قوله: "فى كل مرة عندما كنت أصل إلى نهاية الطريق، كانت تتم إعادتى إلى البداية، وذلك كى لا أظل جاهلا. إنهم يعيدون إلى نقطة الانطلاق من يتمنون له الخير، وذلك كى يتخلص من الجهل والخداع النفسى".

على أية حال فإن موضوعنا هنا ليس هو عملية الإدراك المتكررة، وإنما هو اكتشاف الإمكانيات الجديدة للحقيقة الإلهية التى لا نهاية لها فى كل مرحلة، فإن دياستجياخ النهائى والمتكامل (دياست- حزمة صغيرة وآشو- النور، دياست آشو هو حزمة النور أو صوت الشعاع)، هو أول ما نتذكر عند الحديث عن المقام، بما فى ذلك من البداية والأقسام والفواصل الموسيقية بين هذه الأقسام (ريانج) وتصنيف والذروة والنهاية. وليس من قبيل الصدفة الاكتمال المتبادل بين أقسام المقام. وما سبق أن ذكرناه ينطبق أيضا على قصائد الغزل التى ترافق الأداء. فكل قسم من هذا الغزل ينتهى بـ(ريانج) أو تصنيف صغير. ومن المعروف أن كبار أساتذة المقامات كانوا أيضا يؤلفون (ريانج) والتصنيفات، رغم أنهم لم يكونوا ملحنين محترفين.

كانت العروض الموسيقية بين أقسام المقام هى فى الواقع "الحال" الإهداء من الله إلى المطرب الذى يقوم بأداء العمل الفنى، ويقدم كل أقسام المقام بحماس، ليصل بذلك فى نهاية عملية الإدراك إلى مقام ما. وينطبق ذلك الأمر أيضا على عروض موسيقية أخرى، مثل الأغانى الشعبية التى يتم أداؤها أثناء المقام، والتى لايزال مؤلفوها مجهولين. ومن أجل الشعور بكيفية ختام كل مقام أو قسم من المقام بكل عرض موسيقى، ينبغى أن تقع تحت التأثير الساحر للمقام، وأن تعيش المشاعر والحالة المناسبة. يقول أحد الفلاسفة الآذريين: "يعيد المقام الإنسان إلى ذاته، حتى ولو كان يفصلك عن ذاتك، ثم يعيدك إلى ذاتك بصورة عجيبة! فيأخذك من عالم

الماديات والفوضى والنطاق الضيق للمكان والزمان، ويذهب بك إلى حضن اللانهاية ونور العالم الإلهى". وكما يزعم مولان "تعود القطرة إلى المحيط".

لا مفر من الطريق إلى الحقيقة. ويقول منصور الحلاج: "الحمد لمن يغطيهم بالستار من الأسماء والأشكال والعلامات: إنه يغطيهم بالكلمات والحالات وكرامة الخلود وجماله". ويقول الفيلسوف الألمانى إيكهارت أيضا: "الله ينجب نفسه بداخل الروح، وينجب كلمته. وتستوعبه روحه، ثم تسلمه لمختلف أنواع القوى مثل الرغبة والنية الحسنة والحب والشكر وغيرها. ويعد كل ما يخلقه الله ملكا له، وعليك أن تقبل ملكه هذا".

لقد منح الله العين الكامنة للإنسان كى يتسنى له الحصول على المعرفة الإلهية عندما تنتهى قدرات الأحاسيس العادية. فالعين الكامنة هى التى تقوم باختيار الطريق عندما ترشد الروح الإنسان إلى القمة والذروة. كان خلفاء بيفاجور يعتقدون أن الإنسان بإمكانه تحقيق التوافق بين ما فى الكون. وإدراك الحقيقة عن طريق اكتشاف المطابقة بين الأرقام والموسيقى، وكانوا يسعون لتحقيق ذلك من خلال الممارسات الصوفية. وهناك مصادر تشير إلى أن بيفاجور تمكن من ذلك.

وكان الفيلسوف الشرقى كونفوشيوس أيضا يشيد بأداء الموسيقى كأداة للصعود الروحى، إذ رأى أنها وسيلة تحقيق السعادة والتوافق. وأنها هى الطريقة الفعالة للاستعداد النفسى للمثالية الروحية والنفسية للإنسان.

المقام هو الموسيقى. ويؤدى المقام إلى التوافق والإدراك، ولا يصل الإنسان إلى هذا التوافق عبر حواسه، بل يدركه عقليا أيضا عن طريق الاندماج فيه. فيجمع المقام بصورة طبيعية بين عاملين: قوة الكلمة، وقوة الصوت، مما يقف وراء تحقيق الحكمة المثالية. ويقول أبو طرحان أن المقام هو الذروة حيث "تلتقى كل الأقطاب". ولهذا السبب، فإن الذين يتمتعون بالعقل والروح القادرة على السمع، بإمكانهم الحصول

على نصيبهم من الحكمة، والولوج إلى عالم الحقائق. والاستمتاع بسمو الحياة المثالية، وذلك على خلاف مواقعهم الجغرافية وأعراقهم.

إن لفظ "السمع" يعبر في التصوف عن الموقف إزاء المشاعر الداخلية والجمال. لذلك، فليست الموسيقى والاستماع إلى القصائد وسائل للتسلية والترفيه، وإنما هي فرصة للشعور بخالق هذا الجمال. وكما يعلق جونيد البغدادي: "القائم بالسمع يحتاج إلى ثلاثة أشياء، وهي: الوقت والمكان والرفيق". ويعني ذلك أن كل شيء له مكانه الخاص، وتحديدا مكانه لدراسة العلوم والاستماع إلى الموسيقى. ويتلخص دور العارف (صاحب المعرفة الإلهية) في أن يقوم بالتحديد الصحيح للمكان، والتوقيت المناسب عندما لا يكون الإنسان تحت سيطرة "النفس". أما الشرط الثالث- الزميل، فله أهمية أيضا، والمقصود به المؤدي والمشاهد على حد سواء. والاختيار الخاطئ لأي من هذه العناصر وإن كان بسيطا، يؤدي إلى مخالفة التوافق، وكأنه جسم غريب. فإذا كان هناك تفاهم، فإن التوافق يصبح أكثر إيقاعية ويبلغ ذروته.

الجدير بالذكر أن وجهات النظر الجمالية للناس تختلف طبقا لمستواهم الفكري. فالشعر والموسيقى هما انعكاس لوحي المشاعر التي عاشها الإنسان. والمشاعر والقلق هما أيضا صورة من صور انعكاس الأشياء الأكثر سموا وجمالا، إلا أن هناك خالق لكل هذا الجمال. بإمكاننا أن نرى ونشعر ونشهد المثالية والقوة وجمال الخالق، وذلك من خلال المثالية.

يأتي من هنا شرط جوهري لـ"السمع"، والذي يتلخص في أن المشاركة في التصوف الكلاسيكي (المؤدي والمشاهد) كانت تسمح فقط لمن يتميز بعقله وأخلاقه وسلوكه. إن الحكمة التي يمنحها "السمع" عميقة وليست لها نهاية، إلى حد أن العقل البدائي البسيط ليس قادرا على استيعابها، بل يميل إلى اعتبارها من الأخطاء.

نلاحظ نفس المبدأ في المقام، إذ يحافظ المقام على جوهره فقط إذا كان المؤدي يتميز بصوته وفنه ومهارته عن غيره من الناس. وإلا فسوف نستمع إلى عمل موسيقي

مع ضبط النوتة ونطق الكلمات. إن المثالية هى توافق العناصر المجتمعة. ويمكن القول أن الحجر فى يدى فنان ماهر قد يصبح عنصرا للقصر الجميل، وقد يصبح جزئية لا أهمية لها فى يدى غير المؤهل، وتهدد سلامة المبنى كله.

وهكذا، فإن المثالية ليست حجرا أو فنانا أو مشروع قصر، بل إنها البيت الجاهز. وتوجد هنا الأحجار المناسبة ومهارة الفنان والمشروع الهائل وموقع المبنى... وحتى سكانه. فإن العناصر المنفصلة للمثالية لا تشكل المثالية ذاتها. وتوافر بعض العناصر المنفصلة لا يعنى تحقيق المثالية. فكل جزء له جوهره، إلا أن هذا الجوهر قد يتغير عندما يدخل أحد أجزاء الجسم المتكامل.

المقام هو المثالية التى تجمع بصورة طبيعية بين الأجزاء المنفصلة. ونلاحظ الدور والمعنى الكبير للتصوف فى أعمال كل شعراء القرون الوسطى والعصر الحديث تقريبا (نسيمى وفيزولى وشاه اسماعيل وسيد عظيم شروانى وغيرهم). وقد واصل خلفاؤهم من المؤلفين هذا التقليد، إذ ركزوا على الاحتفاظ بعناصر التصوف فى قصائدهم. ويمكن القول إن منبع المشاعر التى نعيشها ونستوعبها فى المقام مرتبطة بالتصوف. ولذلك، فإن الحقيقة العليا والحكمة الأكثر عمقا التى تتضمنها القصائد مخصصة لتفكير النخبة.

كما سبق وأن أشرنا فعند القيام بتصرفات ما، يكتسب المكان والزمان والرفيق أهمية خاصة فى التصوف. ونوضح هنا أن الشروط الثلاثة أساسية. المكان الصافى والروحى، واللحظة التى تصعد فيها الجوانب الأخلاقية والروحية إلى ما هو أعلى من أى شىء مادى، والرفيق هو الإنسان المستعد للذهاب بعقله إلى عالم الحقائق الإلهية برفقة روحه، كما أنه مستعد للابتعاد عن العالم الخارجى والولوج إلى عالمه الداخلى، فى "الأنا" الخاصة به.

خلق الله الإنسان وعلمه هو فقط- من بين سائر مخلوقاته- كل الأسماء والحقائق، وأدخل ذلك إلى روح الإنسان. ويسعى الإنسان لإدراك هذه الأسماء

والحقائق مستخدما الإمكانيات والوسائل التى منحها له الله، وذلك بهدف مخاطبة قمة الروح أى العالم الإلهى، إلا أن الإنسان لا يتكون من الروح فقط. إذن، تتطلب تنمية الروح أيضا إلى تنمية الجسد. والمثالية أمر طبيعى بالنسبة للإنسان. ويخطئ الكثيرون الذين يعتقدون أن التصوف يقتضى التنازل عن كل ما هو مادى، بل على عكس ذلك، فإن المثالية تقتضى استخدام الماديات لتحقيق التنمية الأخلاقية والروحية والصعود. وليس صدفة أن يصر الرومى على أن "... السمو الروحى الحقيقى شائع بالنسبة للأرواح الصافية فقط"، أى أن روح الإنسان التى تخلصت من الرغبات المادية والمتجهة إلى جوهرها، هى النموذج فى المجتمع. لذلك، فإن الاكتشافات العلمية والشعر والأعمال الفنية التى ظهرت على مدى تاريخ البشرية هى ثمرة التنمية المحدودة للجسم والروح.

والآن وفى عصر انتشار أجيال لا نهاية لها من أجهزة الحاسب الآلى والهواتف النقالة والتقنيات التى تفقد قيمتها بسرعة، ويتم إبعادها بسبب عدم الاحتياج إليها رغم أن قيمتها أمس كانت عالية، ما زلنا نتمتع بالعناصر الروحية للكتب السماوية التى أنزلت فى مطلع تاريخ البشرية. ونتعلم من خلالها كيف نعيش ونفكر، ونعجب بأعمال فنية فريدة والأشعار التى كتبت فى العصور العتيقة، ونرفع من قيمتها ونتعمق فى جوهرها. وهكذا، فإن المقام يمثل إحدى هذه العجائب، ومازال الباحثون منشغلين باكتشافه حتى الآن. وتظهر لنا هذه المرآة الصافية لتعكس "الأنا" الخاصة بكل شخص قادر على النظر فيها.

المراجع

باللغة الأذربيجانية:

١ . بونيادرزادى ك. يو. مصادر الفلسفة الصوفية. سراج الطوسى "الأمة". جاما سيرفيس، ٢٠٠٣ .

٢ . يفينديف أ. سلطة الحكمة. باكو، جانجليك، ١٩٧٦ .

باللغة التركية:

٣ . رومى ج. ميسنوى. ترجمة طاهر المولوى. إسطنبول.

باللغة الروسية:

٤ . أبايف ن. ب. البوذية والتقاليد الثقافية النفسية فى الصين فى القرون الوسطى. نوفوسيبيرسك: ناوكا، ١٩٨٩ .

٥ . فرحادوف س. ت. موجة التوحيد كنوع من الفكر، باكو، "إلم"، ٢٠٠١ .

٦ . إيكهارت م. الخطب والتأملات الروحية / ترجمة من الألمانية م. ف. ساباشنيكوفا. سانت بطرسبورج: أزبوكا، ٢٠٠٠ .

باللغة العربية:

٧ . الحلاج أبو معيث الحسين منصور. كتاب الطواسين. نشر وتصحيح ل. ماسينيون. باريس. ١٩١٣ ، ٧٩ .

٨ . السلمي زبو عبد الرحمن مسئلة درجات الصادقين ، تسعة كتب ، حققها وعلق عليها سليمان آتش ، أنقره ، مطبعة الجامعة، عام .١٩٨١ ص ٢١٢ .

٩ . الطوسى أبو نصرالسراج ، حققه وقدم له وخرج أحاديثه عبد الحليم محمود وطه عبد الباقى سرور – دار الكتب الحديثة بمصر ، مكتبة المثنى ببغداد ، ١٩٦٠ ، ص ٦٤٦ .

المقام باعتباره وسيلة للذاكرة

بقلم / مشفق شاكيروف

"فاذكرونى أذكركم..."-"القرآن"

فلسفة المقام قد تكشف عن طريق إدراكه كموسيقى الذكر. هذه الظاهرة ليست وحيدة فى الشرق، حيث نلاحظ نفس الظاهرة فى الموسيقى الهندية (رجا). يجب توضيح هذا الاختلاف لأن الموسيقى فى حد ذاتها حادث متعدد الوظائف. وبإمكانها أن تلعب أدوارا مختلفة كتسلية وحلم ورقص وأغراض رسمية (أمثال النشيد الوطنى ونغمات المحمول) إلخ.

إن المقام - الذى يعد نفسه موسيقى الذكر - هو أساس الموسيقى الأذربيجانية، مما يجعله ظاهرة روحية.

المقام الحديث هو نتيجة للصوفية. وينبغى على من يعتبرونه فنا شعبيا أن يعللوا الهيكل الفلسفى الصارم والمعنى الفلسفى العميق للمقام. ولا شك أن الموسيقى الفلسفية من هذا المستوى النوعى استمدت دماءها من الفنون الشعبية، إلا أنها لم تتكون على أساس الفكر الشعبى فقط. وليس من قبيل الصدفة أن نقارن المقام بالراج الهندى. فإذا كان الراج يعتمد على فلسفة "الويد"، فالمقام يعتمد على فلسفة الإسلام. وإن كان هناك من ينسب المقام إلى فلسفة زارواستريزم، فإن المقام الحديث يعد ظاهرة من ظواهر الفلسفة الإسلامية، وأعتقد بضرورة البحث عن أساسه الفلسفى فى القرآن. ما هو الهدف من موسيقى الذكر؟ على الإنسان الغوص فى توافق المشاعر الروحية المثالى، ثم الصعود تدريجيا إلى الواقع الحقيقى. إذن، الشعر

الصوفى الذى تمثله الشخصيات مثل الرومى ونسيمى وفيزولى، يتفق مع المقام فى الهدف، حيث إن المستوى الروحى للشاعر أو العازف هو الأساس هنا.

ومن وجهة نظر القرآن، فالشعر والموسيقى فى حد ذاتهما لا قيمة لهما. فقد قال الله فى القرآن: "والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون. إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا".

إذن، حسب القرآن، فإن مستوى إدراك الله له أهمية فى الفن. وفى هذه الحالة لن يكون الفن كاذبا. فالإبداع هو جزء لا يتجزأ من الخالق، ويعكس العمل الفنى المستوى الروحى للمؤلف. وكذلك الحال مع الموسيقى. إن الإنسان الذى يعيش المشاعر المثالية هو فقط يستطيع التعبير عنها ونقل هذا الإنجاز الفريد (المثالية الروحية) إلى روح المستمع، وذلك الأمر قد يلعب دور الدافع الذى وظفه الصوفيون بنجاح. ويشهد على هذه الممارسات العازف الصوفى من أخوية تشيشتى خازرات إينايات خان، الذى عاش فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

وفى القرن العشرين تم عمل الكثير للمحافظة على المقام. ولقد لعب أوزير حاجى بيكوف دورا عظيما فى ذلك الأمر. ولكن ذلك كان فى الواقع مجرد تطبيق لمبدأ المحافظة. وفى عهد الاتحاد السوفيتى كان المقام يدرس كموسيقى قومية فقط. وكان يتم البحث عن محتواه الفلسفى والخصائص الجمالية لهذه الموسيقى فقط فى الفكر الشعبى. ومن الطبيعى أن الإشارة إلى الإسلام كانت محظورة فى ذلك الحين. لذلك، فإنى أعتقد أن الانتعاش الحقيقى للمقام لم يتم بعد.

إن تطوير المقام باعتباره فنا من فنون الأداء فقط لا آفاق له، شأنه فى ذلك شأن نمو الزرع بدون جذور. إن تطوير المقام يعود إلى تطوير القلب أكثر من تطوير الأداء. والدليل على ذلك، تجربة عليم قاسيموف الذى اشتهر كفنان الموسيقى الصوفية.

نعود هنا إلى الذكر. التصوف الشرقى يعتبره وسيلة للتحول الروحى والتأمل. كما أن المدارس الشرقية العظيمة الثلاث (البوذية واليوجا والصوفية) تكاد أن تعلل

الذكر فى إطار المبدأ نفسه. فالإنسان الواقعى يدرك العالم بطريقة متناقضة ومشوهة، ولذلك، فإنه بعيد عن إدراك الحقيقة الإلهية. ويبدو له أن الكون هو خطأ فضائى، ويحاول النجاة بأى ثمن، واكتساب حالة أفضل لروحه. فتفقد الأخلاقيات معناها الإلهى، ويضطر إلى الاكتفاء بالمكانة التى يمنحها له المجتمع (وفقا "للعقد الاجتماعى"). وتنعكس هذه النقطة فى القرآن فى التعريفات مثل: "الذين لهم حنو فى قلوبهم"، و"القلوب المكسوة بالصدأ"، و"القلوب المغلقة". إنهم يرون كل شىء بطريقة مشوهة.

يتناول القرآن فى أغلب الأحيان ذكر الله والحياة الأبدية، واحتمالية حصول الإنسان على رحمة الله، وأن الله سوف يقوم بتعديل حنو قلبه، وسوف يقوم بفتحه وتخليصه من الصدأ. وذلك إذا ما اتخذ الإنسان هذا الطريق. ومن الناحية النفسية وبعكس ذلك، يذكرنا هذا بالاستيقاظ من الحقيقة الوهمية عن طريق الذكر المستمر للواقع الحقيقى. ومن الطبيعى أن تتم اليقظة بصورة تدريجية تتمتع بمحطاتها الخاصة.

المقام يعنى المحطات، مما تؤكده أقسامه. وفى كل قسم يتمتع اللحن بشكل متكامل ومنتهى. ولكن، يختلف كل قسم عن سابقه، نظرا لزيادة منطق الإدراك بالتزامن مع ارتفاع درجة البهجة والحزن. وتعتمد المحطات (المقامات) على المستوى الروحى للإنسان: "ولكل درجات مما عملوا وما ربك يغفل عما يعملون" (القرآن ٦-١٣٢).

إن رد فعل كل قسم من المقام على الكون يتناسب بصورة متزايدة مع الواقع، إذ يبدأ الإنسان بأن يعيش المشاعر مثل القلق والخوف والدهشة، مما يتناسب بدرجة أكبر مع حالته الحقيقة. ومع رد الفعل غير الطبيعى على الواقع. وقد قال الله فى القرآن: "أفمن هذا الحديث تعجبون. وتضحكون ولا تبكون. وأنتم صامدون. فاسجدوا لله واعبدوا". ويصل بطل المقام تدريجيا إلى هذه المرحلة حتى يبكى.

من النادر أن ترتفع الموسيقى الغربية إلى هذه الدرجة (لا ينطبق ذلك على الأعمال مثل ريكوييم موتسارت والسيمفونية السادسة لتشايكوفسكى) وبصفة عامة، فإن البكاء أمام الكون الذى هو "عار العاشق"، ليس شائعا بالنسبة للموسيقى الغربية، وذلك على حد قول فيزولى. ولهذا السبب، فإن إدراك المقام أمر صعب إلى حد كبير بالنسبة للإنسان الغربى بسبب قيوده الانفعالية.

إن المقام يبدأ كذكر لأيام الله والبعث. ونلاحظ جمال الخوف فى هذه الموسيقى: "إنما المؤمنون الذين إذا ذكر الله وجلت قلوبهم وإذا تليت عليهم آيته زادتهم إيمانا وعلى ربهم يتوكلون".

فى نهاية المطاف يتحول المقام بصفته وسيلة الذكر بطريقة طبيعية إلى شكل من أشكال العبادة. ومع التقدم فى الذكر من المحطة إلى المحطة (من المقام إلى المقام)، يقوم بطل المقام بتطهير إيمانه أمام الله، ويتخلص من عدم المشاركة وضعف المشاعر وعدم الصدق والجهل، وتردد الروح والبطء الأخلاقى، ويصل فى نهاية المطاف إلى هدوء عظيم. وهكذا، فإن المقام يظهر أمامنا فى القالب الموسيقى كالصلاة.

المراجع

١ . القرآن. ترجمه من العربية الأكاديمى إى. يو. كراتشكوفسكى. م.، سب إيكبا، ١٩٩٠، ص ٥١٢ .

٢ . أفنديف. صلاحية الحكمة. باكو. ١٩٧٦ . ص-١٩٢ .

٣ . عاصف عطاء. فلسفة المقام.

٤ . www.mutlakainam.tr.g

٥ . عنايات خان. صوفية الصوت.

٦ . على كبيروف. المقام باعتباره ظاهرة أذربيجانية فى العالم التركى.

٧ . الموسيقى فى الإسلام.

المقام في سياق الثقافة الإسلامية

بقلم / أفسانا بابايفا

إن قضية دراسة العلاقة بين الإسلام والمقام تلعب دورا مهمًا في إدراك جوهر الثقافة الإسلامية، شأنها في ذلك شأن قضية الاتصال بين الإسلام وأنواع أخرى من الفن (الفنون التشكيلية والتطبيقية والعمارة إلخ). فجوهر هذه المشكلة متصل بالدور الداخلي والأصولي الخاص الذي تلعبه الموسيقى بالنسبة للإنسان. إن المشكلة الروحية العميقة هي أساس الاتصال بين الإسلام والموسيقى. وترجع هذه المشكلة إلى التركيبات الداخلية غير الواعية للنفس البشرية.

وإذا كان الإسلام عبارة عن منظومة للمفاهيم العامة والمعاني المهمة بالنسبة للمجتمع، والتي أدت فيما بعد إلى تكوين مضمون الوعي الاجتماعي، فإن المقام هو وسيلة عامة للاتصال ونوع من الاختلاط. وفي هذا الصدد، فإن مفهومي الإسلام والمقام يمثلان منظومتي العلامات (من وجهة نظر السيميوطيكا)، ويتمتعان بلغتهما الخاصة وطريقتهما للتعبير. من المعروف أن السمة الأساسية للثقافة الأذربيجانية قد اتسمت على مدى قرون مضت بتأثير الإسلام على الحياة الروحية، مما حدد طابع واتجاه النشاط الثقافي والعلمي. فالمقام من ناحية هو فن منتشر بشكل واسع في العالم الإسلامي، ومبدأ الفكر الفني المتعلق بالرؤية الإسلامية للعالم. أما من ناحية أخرى، فإنه "جوهر" و"نذور" تشكل مضمون وأصالة الموسيقى الشعبية في أذربيجان.

ومن الطريف أن "بذور" المقام (أساسه الإيقاعي) تظهر بصورة فريدة في الموسيقى الشعائرية القديمة، وفي هيكل الأجناس المحترفة من الفنون الشعبية

ومنظومة الشعائر الدينية. ذلك الأمر -بصرف النظر عن الأجناس الموسيقية- يؤكد تسلل أصل المقام إلى الفكر الموسيقى للشعب الآذرى، مما يؤكد نسبه إلى طبقة أقدم من الثقافة الموسيقية.

ولا شك فى أن تكوين المقام كظاهرة أسلوبية قد تأثر بأفكار الرؤية الإسلامية فى القرون الوسطى. فقد تكون المقام تدريجيا تحت تأثير مثل هذا الوضع الروحى الدينى الموحد، ليصبح بذلك قيمة روحية ليس لمجموعة عرقية واحدة فقط، وإنما للعالم الإسلامى ككل. من المعروف أن هذا العصر شهد مرحلة جديدة فى تطوير الفكر الفنى للشعوب الإسلامية ومبادئ تنظيم الثقافة. وتشكل أفكار الوعى والرؤية الإسلامية للعالم الجوهر الروحى للثقافة. إذن، لا مفر من تنمية الاتصال بين أفكار الإسلام والمقام. وليس صدفة أن يجد ذلك الأمر لنفسه موقعا فى الإبداع الموسيقى فى القرون الوسطى لدى تطوير مبدأ فكر التوحيد.

لقد تجسد فكر التوحيد فى الفن الموسيقى للشعوب الإسلامية. وربما نقبل ذلك على أنه مبدأ تحول المبدأ الفلسفى الأساسى لرؤية العالم الذى يزعم أن إرادة واسم الله وحده يقفان وراء الحياة. ووفقا لروح الفكر فإن الهياكل النمطية للإسلام فى الموسيقى، قد تؤكد الطرق المشفرة لانعكاس وحدة وحقيقة الله. وكانت مبادئ أفكار التوحيد تمثل أساسا لتأكيد مثل هذه الأساليب والمعايير فى الثقافة الموسيقية للقرون الوسطى. وينعكس مجموع هذه المعايير (الناتجة عن نفس المصدر والمادة) وفقا للقانون فى المحتوى النغمى والهيكل التلحينى للمقام، مما يشكل أعلى درجات فكر التوحيد الموسيقى. من المعروف أن كل قالب مركب يجب أن يتمتع بجوهر مستقر. "ماى" هو عنصر الحركة الدائم فى المقام. وتخضع كل المواد الموسيقية القادمة من "الماى" لها، بصفتها الرمز الأساسى للنموذج المكانى. إنها المصدر الوحيد الذى يكون حوله منظومة الدوائر والأقسام التى تلتفت إليها. ويرجع التكرار الدورى للماى فى المقام إلى تكوين منظومة الدوائر. وقد تناول علماء الموسيقى الآذريون الكبار الدوائر

الموسيقية فى أعمالهم. ولهذه الدوائر معنى دينى وفلسفى عميق. ومن هؤلاء العلماء س. ورماوى ("كتاب الأدوار")، وأ. ماراجاى (شرح الأدوار). وتُظهر أعمال المفكرين العظام أن "مجموع الأصوات (النغمة) فى نطاق الطبقة الثمانية (زيلكول) يطلق عليها اسم الدائرة، حيث إن تكرار الصوت نفسه فى البداية والنهاية يشكل الدائرة... المعاودة الدورية (مطابقة نهاية وبداية إيقاع الأصوات الأساسية) هى تحديدا ما تقف وراء تسمية الدائرة ورسم الدائرة، وليس العكس، كما يعتقد الكثيرون". منذ قديم الزمن والدائرة لها معنى اللانهاية والخلود والاستقرار. ولا شك فى أن محاولة التعبير عن هذه السمة تتجلى فى هيكل النماذج الفنية للقرون الوسطى. فقيام الفكرة الدينية هو "السبب الموحد واللانهائى والخالد" (الله)، الذى ينعكس فى المقام والشعائر الإسلامية (وخاصة الآذان) وفقا للمعادلة التالية:

١ . المصدر والمادة والجوهر .

٢ . الحركة والتنمية .

٣ . العودة إلى المصدر الأصلى.

إن الرسم الدرامى يعتمد على جميع القوالب القائمة على هذا المبدأ. وهذا هو أساس التطور "الداخلى" للبداية الموحدة والمصدر الوحيد. فالفكرة الموسيقية الأساسية نستوعبها أيضا بمبدأ التوحيد، لتكتسب المعنى الشامل. ولذلك، فإن المعتقدات الفلسفية حول الله تكون مناخا لإدراك الاستقرار والمعاودة الدورية. هذا المبدأ يظهر فى الموسيقى ("ماى" بصفتها الجوهر الأساسى للمقام) من وجهة نظر وجود فكرة مركزية موحدة فى كل مجالات، وعلى كل مستويات الثقافة الإسلامية. ومثال على ذلك الكعبة على الصعيد الجغرافى والقرآن على الصعيد الدينى والأدبى. إن التكرار هو السمة التى تؤكد خلود الفكر الدينى، كما سبق وأن أشرنا. وتشكل ماى عنصرا متعدد المعانى عند التكرار فى المقام. كما أن التكرار له معنى فى معادلة

"التكبير" أثناء الآذان ("الله أكبر") والهيكل الإيقاعى للقرآن. إن منظومة التكرار هى التى تحدد هيكل القرآن التى تشكل تركيبه الإيقاعى. ومنظومة التكرار هنا أوسع كثيرا من المقام، فنلاحظ هنا تكرار الأصوات فى نهايات المقاطع الإيقاعية، وتكرار أصوات معينة بداخل النص بصور مختلفة، وأنماطا مختلفة للتنظيم الصوتى والإيقاعى والنحوى.

إننا لا نلاحظ التكرار فى الهيكل الإيقاعى للقرآن فحسب، بل فى الموضوعات أيضا. "عند تأملنا لموضوعين أو أكثر من وجهات نظر مختلفة، قد نتخيل أن أمامنا مختارات لنوع من الأنماط الأدبية". كذلك هو الحال مع المقام، حيث حجم المعلومات الخاصة بالأحداث يؤثر على التنمية الدرامية للماى، ويؤدى إلى التنوع. ومن الطريف أن كل نوع من التكرار يسمح لنا باستنتاج التشابه والاختلاف بين القرآن والمقام. لكن ذلك يقتضى عملا علميا كبيرا وعميقا. ويلفت هذا الأمر نظر العلماء الذين يحاولون إثبات وجود تشابه ما بين المقام والأساليب والخصائص الإيقاعية والهيكلية للسور الأولى من القرآن. فمن الواضح أن ترويج مثل هذه الأفكار يعتمد على وجود سور قصيرة بالقرآن. ولا شك أن ذلك الأمر يرجع إلى احتمال وجود صلة بين الأصل الشعرى لنص القرآن والنمط الشعرى الكلاسيكى للمقام "أروز" (أى العروض - المترجم). ويؤكد هذا الأمر على وجود "الاتصال الداخلى" بين الإسلام والمقام، مما يسمح لنا بالنظر إلى الظاهرتين على أنهما مصدر معلومات خلق من الصوت والكلمة الإلهية.

المراجع

١ . انظر فرحادوف س. موجة التوحيد باعتبارها نوعا من الفكر ، ٢٠٠١ .

٢ . أجايف س. أبوالقادر المراغى. ب. ١٩٨٣، ص ٢٣ .

نمط "رست" باعتباره أساسا دياتونيا للثقافة الموسيقية الشرقية

بقلم / أيتاتش راجيموفا

تتصل الموسيقى الأذربيجانية بثقافة الشعوب الشرقية الأخرى على نحو كبير . ويمتد تاريخ ظهور وتطور الموسيقى الأذربيجانية لعشرات القرون. وعلى الرغم من الاندماج المؤكد لإبداعات الشعوب المتقاربة، فإن ذلك الاندماج بين الثقافات لم يعرقل الحفاظ على خصائص الموسيقى الأذربيجانية.

من المعروف أن التفاعل الثقافى لعب دورا مهمًا وأحيانا حاسما فى تطوير الثقافة. ولا شك أنه من الصعب التفرقة بين عناصر معينة لهذا التفاعل وطرق تنمية التأثير المتبادل. إلا أنه نتيجة للتحليل المقارن، ففى إمكاننا رسم لوحة التفاعل بين القوميات على مستوى الثقافة الموسيقية.

وعند تعريفنا للموسيقى الشعبية الأذربيجانية كهوية قومية، علينا بدون شك الإشارة إلى صلات الموسيقى الأذربيجانية بسياق الرؤية الشرقية. وعلى الرغم من تنوع اتجاهات ومدارس الموسيقى الشعبية المحترفة فى الشرق، فإنه هناك ملامح مشتركة قد حددت أسلوب هذه الموسيقى. فالمنظومة النظرية الموسيقية فى بلاد الشرق الأدنى والأوسط عبارة عن منظومة مركبة تتضمن العديد من العناصر. وقد شجعت الموسيقى الشعبية فى الشرق الأدنى والأوسط على تكوين هذه المنظومة.

ولا شك أن مزيج المناهج العلمية والسمعية والجمالية قد كون خصائص النظام الإيقاعى لشعوب الشرق الأدنى والأوسط. ومع ذلك فإن كل ثقافة تتمتع بسماتها الخاصة. إن أية منظومة إيقاعية تمر بطريق صعب من التطور. وهى ترجع بجذورها إلى القوالب التاريخية السابقة، وتظهر ملامحها الخاصة بصورة متزايدة، لتصبح سائدة وتعبر عن الملامح الشائعة للمرحلة التاريخية الجديدة من تطوير الإيقاع. وعند زيادة عدد الملامح الفردية التى تسمح بالتمييز بين هذا الهيكل الإيقاعى وما سبقه، فكثيرا ما تتحول ملامح النظرية إلى قانون. لقد كانت (دياتونيكا) بالطبع تلبى متطلبات العلم الأساسية والمعايير الجمالية التى تحددت فى أعمال علماء الشرق الأدنى والأوسط.

وقد تحدد جوهر منظومة (ديتونيكا) فى علم النظريات القديم بظاهرتين أساسيتين وهما:

١ . إدراك منطق التفاعلات الوظيفية بين العناصر الإيقاعية بداخل الكيان الثلاثى.

٢ . السعى لمعرفة الصلات المنطقية بين الكيانات الثلاثية المبنية على نفس النمط الهيكلى (أى السعى لإدراك المجمعين الثلاثيين المتجاورين باعتبارهما كيانا موحدا). إن القاموس الموسيقى الإيقاعى الشفهى للموسيقى الأذربيجانية قائم على الثلاثى الدياتونى. مقام رست هو أحد المقامات الأساسية فى الموسيقى العربية والإسلامية، وهو قائم على تركيب عدد من ثلاثى الدياتونيك المتشابهة من حيث "ماجورها" الأوروبى. (إن أسس هذا المقام قوية ومنطقية إلى درجة أنها تفسر معنى اسم مقام "رست"، بما يعنى مستقيم وصحيح). وكما كتب أوزير حاجى بيكوف: "لقد حافظ مقام رست على اسمه ونظام مقطعه الصوتى وسمو نغمته حتى الآن". ويقول العالم الأذرى العظيم أن مقام "رست" يتمتع بنفس الهيكل وارتفاع النغمة (صول الطبقة الثمانية) لدى كل شعوب الشرق الأوسط.

قام العالم الآذرى العظيم صافى الدين أورماوى (عاش فى القرن الثالث عشر) فى درسته بتعميم الإنجازات التى حققها على مدى القرون علماء الموسيقى العرب واليونانيون والفرس. كما تقدم الدراسة تطويرا للإنجازات العلمية التى حققها الفارابى وابن سينا. ووصف أورماوى فى أعماله المقامات التقليدية الاثنى عشر، وسجل مقاطعها الصوتية. كما كان الثلاثى والخماسى مجتمعان يقومان عند أورماوى بدور الحلقات الهيكلية لبناء المقامات. والمقامات لدى منظومة عالم آذرى آخر وهو عبدالقدير مراجى (عاش فى نهاية القرن الرابع عشر والنصف الأول من القرن الخامس عشر) تضمنت اثنى عشر مقاما أساسيا، وأربع وعشرين شعبة مشتقة. وانعكس ذلك فى النظريات والواقع على حد سواء مع ظهور مقامات جديدة فى المنظومة مع الإلمام بمبادئ تفاعلها. وواصل المراجى تقاليد النظرية الموسيقية للعصر السابق، وخاصة الفارابى وأورماوى، ليثرى فى الوقت نفسه العلم باكتشافات جديدة.

ولا شك فى أن مقطع مراجى الصوتى هو الأصل الأقرب زمنيا لمقام رست المنتشر لدى شعوب الشرق الأدنى والأوسط بما فيها شعب أذربيجان. وطبقا لأوزير حاجى بيكوف، فإن نغمة رست تنمو أثناء الحركة الصاعدة إلى ذروة قسم إيراج. وترجع جذورها إلى "ماى رست" فى مستوى النغمة، لتصعد بعد ذلك إلى قسم الحسينى الرباعى وفيلايتى. وهكذا، فوفقا لنظام النغمة الثنائية لدى يو. تيولين، نحدد فى مقام رست الآتى: القسم الأساسى ودرجين للاستناد المكونة من نغمتين. وتلعب النغمة تيرتس دور مؤشر الماجور فى قسم ماى رست بنشاط.

إن منظومة المقامات الحديثة لشعوب الشرق الأدنى والأوسط هى ثمرة لتطور دام قرونا. ونوضح هنا أنه مقارنة بالشكل الكلاسيكى للقرون الوسطى، فقد شهدت مقامات الشعوب الشرقية تغيرات مهمة. وأثر ذلك الأمر على إجمالى عدد المقامات وأسمائها، وعلى وظائف بعض الأدراج وكيفية تركيب الثلاثى وجودة الفواصل. ومع ذلك، فإن أغلبية المبادئ الأساسية التى تحكم المقام على مستوى الأنماط الإيقاعية

والغناء النغمى النمطى ما زالت موجودة. وتشهد على ذلك منظومة رست التى تعد أساس أصلى نغمى ثنائى لشعوب الشرق الأدنى والأوسط.

يذكر فاروق حسن عمار فى بحثه حول الموسيقى الشعبية العربية الحديثة، تسعة مقامات أساسية(١٣) . وهى: عجم، وناهاوند، ورست، وبيات، وصبا، وحجاز، وكرد، وسيكا، ونواصار. ويتضمن كل من رست وبياتى وسيكا وصبا النغمات الرباعية. ومقارنة مع مقام رست الأذربيجانى، ففى المقطع الصوتى العربى يأتى الثالث فى مستوى أدنى بربع نغمة والسيبتيما أعلى بربع نغمة.

طبقا لحاجى بيكوف يوجد تشابه بين مبادئ تركيب الثلاثى فى تركيبات المقامات فى النظرية العربية الحديثة، وخصائص تنظيم المقامات الأذربيجانية. ويكتب عمار عن مطابقة طريقتى تركيب الثلاثى: تكتمل السلسلة عندما تتفق النغمة الأخيرة من الثلاثى الأدنى مع الدرج الأول من الثلاثى الأعلى. وكذلك الحال مع الثلاثى المجاور، حيث الدرج الأخير من الثلاثى الأدنى والدرج الأول من الثلاثى الأعلى عبارة عن فاصل يدوم أكثر من ثانية(١٤).

لقد تكون مقام رست فى النظرية العربية عن طريق تركيب الثلاثيات المتشابهة (حسب عمار). هذه المبادئ فى بناء المقام شبيهة بتنظيم رست فى منظومة حاجى بيكوف.

إن النغمة الأولى المنخفضة من الثلاثى الأول تقوم بإسناد النغمة فى الموسيقى العربية. وانطلاقا من مبدأ بناء المقام العربى، فإن رست يتكون من ثلاثيين، ويلعب الدرجان الأوليان دورا مهمًا فى منظومة المقام. والمقصود بذلك هو الدرج الخامس من

---

(١٣) عمار ف. ح. المبادىء المقامية للموسيقى الشعبية العربية. م: سوف. كومبوزيتور، ١٩٨٤، صـ ١٨١ .
(١٤) السابق، صـ ٩٥ .

مقام كوينت. نذكركم هنا بأن كوينت يكتسب معنى التنظيم فى قسم فيلايتى من مقام رست فى الموسيقى الأذربيجانية.

وتشبه منظومة المقامات الإيرانية أيضا نظيرتها الأذربيجانية. فهناك اثنا عشر مقاما فى الموسيقى الإيرانية، سبعة منها أساسية وخمسة جانبية. والأساسية هى: شور وماهور وحومايون وسيجاخ وتشاحارجاح ونوا رست. ويسمى رست لديهم "رست باندجاح" (ذو خمس نغمات). ويعتقد الباحثون أنه فى عصر صافى الدين أورماوى كان رست باندجاح يتكون من خمس نغمات، إلا أن بناء المقام قد تغير(١٥). ونلاحظ هنا أن المقامات الخمسة الأساسية فى الموسيقى الإيرانية تشبه فى أسمائها المقامات الأذربيجانية. إن منظومة المقامات الأذربيجانية لها صلات ليس فقط بالتنظيم الإيرانى، بل أيضا بالتنظيم التركى. فهناك عناصر مشتركة كثيرة تربط بين المقامات الأذربيجانية والتركية، كما أن لها سماتها الخاصة. فعدد المقامات التركية ليس قليلا، وكلها عبارة عن مقاطع صوتية من الطبقة الثمانية. وقد حدث تطور المقامات التركية والإيرانية والعربية فى إطار نمط بيفاجور الثنائى النغمة وكان متجها نحو تحديد الإيقاعات النغمية الراقية. وفى المنظومة الأوزبكية والطاجيكية تنقسم المقامات إلى أساسية وجانبية. الأساسية هى: روست وبرزوق ونافو ودوجوح وسيجوح وإيروك. ويقول ف. بيليايف إن هذه المقامات أدت إلى ظهور تركيبات أخرى "شُعب" تجمع بين الأقسام المتوسطة للمقام. ولذلك، فإن مقام رست الذى يرتبط هيكليا بمقام رست الأذربيجانى يتسم بالدرج السابع المتغير(١٦) .

وبعد درستنا لمنظومات المقامات المختلفة فى الشرق، فإننا نخرج بالنتيجة التالية:

---

(١٥) فينوجرادوف ف.ف. التقاليد الكلاسيكية للموسيقى الإيرانية. م. سوف كومبوزيتور، ١٩٨٢، صـ ١٠٥ - ١٠٦ .

(١٦) بيليايف ف. المقدمة للمجلد الأول من "شاشاماك"، م.: جوسموزإزدات، ١٩٥٠، صـ ٢٤ .

من المعروف أن دياتونيك هو المقطع الصوتى الذى تشكل كل نغمة فيه درجا منفصلا وليس مشتقا من درج آخر. ومثال على ذلك، إذا كنا نعتبر النمط ماجور-مينور فى المقامات الأوروبية تغيرا، ففى المقامات الشرقية لا يجب عليه أن يكون لونيا، وإن كان درجا مهماً من المقطع الصوتى. ونلاحظ فى مقام رست الأذربيجانى وروست الأوزبكى والجملى رست التركى نمطين لنفس الدرج. ففى رست ٣ الأذربيجانى "سى" هو النغمة الاستهلالية السفلى. وفى ١٠ هو النغمة النهائية للمقام. هذان الدرجان مشتقان، ولكن لكل منهما وظيفته الخاصة. ونتيجة لذلك، فإن مقام رست هو مقام دياتونيك الذى وجد لنفسه مكانا فى كل منظومة شرقية للمقامات تقريبا. وتتشابه مواصفاته الهيكلية فى المنظومات الأذربيجانية والعربية والإيرانية والتركية والأوزبكية. ومع ذلك نلاحظ انخفاض الثالثة فى رست الأذربيجانى، كما أنها تحمل طابعا متغيرا فى منظومة المقامات الأوزبكية وتتغير من ماجور إلى مينور. ويعتبر يو. كون أن "عدم استقرار الدرج الثالث وحيادية الثالثة هما ظاهرتان متشابهتان. ولذلك، فإن ابتعاد الإيقاع عن نمط متزن أو نمط بيفاجور لا معنى له من حيث المقام، ولا يجب اعتبار الثالثة فاصلا لتكوين المقام"(١٧).

ونشير هنا إلى أن الخصائص الهيكلية للمقام رست وخاصة سيادة الأصوات الساكنة تشهد على وجود صلة بين مقام الموسيقى الشرقية والمقطع الصوتى دياتونيك ميكسوليدى. كوارتو كينتوفوست السائدة فى منظومة ديتونيكا. ونذكركم هنا بأن هذا الأمر شائع بالنسبة لتنظيم المقام فى رست والثقافة الموسيقية الشرقية. والأمثلة على ذلك:

١ . اعتمدت نغمة رست الأذربيجانى على مدى تطورها على كوارتوفى (قسم حسينى) وكوينت (قسم فيلايتى) من النغمة.

---

(١٧) جاليتسكايا س. حول وظيفة الدرج الثالث فى المقامات الأوزبكية / قضايا علم الموسيقى، إصدار ٢، طشقند، فان، ١٩٧١، صـ ١٦٢ .

٢ . كوينت هو الأساس الإيقاعى لأقسام رست - نزاة وحجاز- نواة فى رست العربى. ونضيف هنا أن حجاز- نواة ينخفض فى الدرج السادس ويرتفع فى الدرج السابع. شأنه فى ذلك شأن ألتيرانسيا الدرج التاسع والعاشر فى فيلايتى رست الأذربيجانى.

٣ . كوينت هو الأساس لأقسام باندجاج وزابول فى رست الإيرانى.

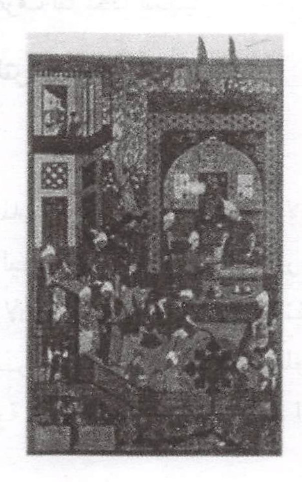
٤ . فى روست شاشماكوما يمثل إيقاع كوينت أساس الاستناد. وهنا كوينت موديول من "دو" وحتى "صول" من روست عند الانتقال من قسم خماسى - روست إلى خماسى أوشوك.

٥ . فى مقام رست التركى كوينت هو الأساس لقسم نيفا. نظرا لهيكل المقاطع الصوتية المذكورة أعلاه التى تشمل الخماسى رست، فالأساس الشائع لها هو نغمات كوارتو كوينت.

تسمح هذه الوقائع لنا بالاعتقاد فى أن رست هو أساس دياتونيك للثقافة الموسيقية الشرقية الذى يلعب دور حلقة الوصل بين الشعوب الشرقية.

الدور التاريخى للآلات التقليدية
(الباريت والتشاغ) فى فن أداء المقامات

بقلم / ميدجنون كريم



إن الميراث الموسيقى شديد الثراء للشعب الآذرى الذى تكون فى المراحل المختلفة بدءًا من قديم الأزل، يعبّر -بما لا يدع مجالاً للشك- عن وجود موهبة وراثيّة تتوارثها الأجيال الأذربيجانية المتعاقبة.

تضرب الثقافة الموسيقية لشعبنا بجذورها فى عمق التاريخ. ويشهد على ذلك الأمر الحفريات التاريخية التى أجريت فى الجمهورية فى المناطق التى عاش فيها الإنسان الأول، وفى العصور التى عثر فيها على أولى الشواهد المادية الثقافية، وكذلك الأعمال الخالدة للإبداعات الشعبية الشفهية. وعلى سبيل المثال تعدّ أسطورة العم كُركوت ضمن ما تم العثور عليه من صفحات تاريخنا الموسيقى من أول مصادر المعلومات فى هذا السياق.

لقد أولت الغالبية العظمى من رواد الثقافة الآذريين فى الشعر والموسيقى اهتماماً خاصاً بالموسيقى والمقامات ووصف الآلات الموسيقية المختلفة، لذلك تشبَعت طبيعة تلك الأقاليم وبلاد النار بالموسيقى التى تأسر الألباب بروعتها.

ويعبر عن تلك الفكرة الشاعر العظيم نظامى فى أبياته:

أمسك بآلتك (ساز) واعزف لنا لحنًا شجيًا

لا نريد سماع نبرات المترفع الضيّقة

فأغانينا لا حدود لها

إن الآلات الموسيقية، الملائمة للألوان الوجدانية والإيقاعات والنبر والشكل الفنى للشعب الآذرى، نقلت إلينا اليوم من خلال مراحل تطورها التاريخى الطويل، العديد من الخصائص الفنية لفن الأداء والإبداع الموسيقى التقليدى، تلك الخصائص التى تعدّ همزة الوصل بين الحاضر والمستقبل فى ثقافتنا الموسيقية. فالموسيقى التقليدية المسموعة، والآلات الموسيقية تعبر اليوم عن المميزات الأساسية للتفكير الموسيقى والإبداع الفنى القوميين.

ولكن لابد وأن نشير إلى أننا - ومع شديد الأسف - فقدنا جزءًا كبيراً من الميراث الموسيقى لأسباب مختلفة. ويعود ذلك بشكل كبير إلى استخدام آلات موسيقية شديدة التنوع فى الحقب المختلفة للتاريخ.

تمثّل الآلات الموسيقية القومية عنصراً أساسيًا متّصلا بمفردات الحياة اليومية وإبداع الشعب الآذرى. يقول حاجى بيكوف، الشخصية الرائدة فى القرن العشرين، ومؤلف الأوبرا الأولى فى القوقاز وفى الشرق المسلم بأجمعه: "لن يكون من قبيل المبالغة أن نصرح بأن أكثر الشعوب موسيقية فى القوقاز هم الآذريون التيوركيون".

لقد بدأت ثقافة العصور الوسطى الأذربيجانية فى التطور بشكل واسع بداية من القرن العاشر. وعلى قمّة هذا التطوّر بالطبع يتربع إبداع الشاعر الأذربيجانى نظامى

غنجاوى. حيث يعدّ إبداعه وكذلك منمنماته الفنية فى قصائده، مصدراً لا غنى عنه فى مجال الدراسة والبحث فى الآلات الموسيقية القديمة. وبهذا الصدد تحمل قصيدته "خوسروف وشيرين" قيمة بحثية كبرى، حيث يرسم الشاعر فيها مشاهد بأكملها عن الحياة الموسيقية لا فى أذربيجان وحدها وإنّما فى أجزاء كبيرة من الشرق المسلم. فنجد هنا وصفًا لعدد من جوانب الحياة الموسيقية دفعة واحدة، مثل المقامات وأجزاء المقامات والآلات الموسيقية وأنواعها المختلفة، والفنانين المشهورين من المغنيين والموسيقيين فى ذلك الوقت. وكذلك معلومات واسعة عن نظريات الموسيقى آنذاك.

لقد تمكّن الشاعر من التعبير بوضوح عن الواقع فى قصائده المكرّسة للموسيقى، مما يعطى القارئ البسيط تصورا واضح ومحددا عن الفن فى عصر ما قبل العصور الوسطى.

من هذا المنظور تثير المشاهد الموسيقية من "خوسروف وشيرين" اهتمامًا من نوع خاص، باشتراك خوسروف بارفيز شاه دولة الساسانيد، وفنانى البلاط باربيت ونيكيس، وبخاصة تثير الاهتمام الأغانى ذاتها التى يؤديها أبطال العمل خوسروف وشيرين فى المقامات.

لقد كان باربيد موسيقيًا شهيراً فى زمانه، وكذلك كان عازفًا موهوبًا لآلة البيربيت. والتى يعد هو مبدعها وفقًا للأسطورة القديمة.

وكانت نيكيس مغنيّةً شهيرةً وشديدة المهارة فى عزفها لآلة التشانج. وكانت المجالس الموسيقية فى القصور آنذاك تقيم الحفلات لأداء المقامات الثلاثية من آلات الباربيت والتشانج والدف.

ونرى الشاعر يصف رست على لسان نيكيس:

ويدأ هو فى الغناء لنيكيس، على ضوء القمر

وقرع الأوتار كعادته فى تؤدة

وغنى فى "رست":

"استيقظى أيتها السعادة النائمة

وانظرى إلى السعادة التى تلوح فى الأفق."

إن الأبيات السابقة تؤكّد عمق تاريخ نشأة مقاماتنا وشيوع مقام رست فى العصور الوسطى. وتظهر فى معرض أداء باربيد وبارفيز بعض أجزاء ذلك المقام.

وبمجرد أن توقف باربيد عن العزف

وأمسكت أصابع نيكيس بالتشانج الرنان

جذب حوله بغنائه "خيسارى" من أغانى بالانكين

صور كل الحسان الجميلات

توقف نيكيس مقطعه للتو

وأعقبت سيتار ذلك بالبكاء بالباربيت

مخترقة مقام "رست" بروعة مقام "أوشاك"

وهكذا تمكّن فارس الكلمة نظامى من توصيل كل المعلومات الخاصة برست فى تلك القصيدة.

وفى العصور الوسطى لعبت الآلات الموسيقية دوراً لا غنى عنه فى تطوير فنون أداء المقامات بشكل عام. وأخذت تلك الآلات الموسيقية بمرور الزمن فى التطور، كما أخذت أشكالاً محسّنة حتى وصلت لصورتها الحالية واستُبدلت بمجموعات آلية جديدة.

إن الكثير من الآلات الموسيقية (تشوجور، تشاجانا، رود، تانبور، رُباب، باربيت، تشانج، سانتور وآلات أخرى) والتى تطورت من أقدم آلة وترية وهى كوبوز، تبادلت

الأماكن عبر التاريخ الطويل مؤدّية بذلك خدمة جليلة ليس فقط فى تطوير فنون الأداء، ولكن أيضًا فى مجال الثقافة الموسيقية للعصور الوسطى.

فقد رأينا فى فن المنمنمات الذى ينتمى لمدرسة تبريز -ممثلاً فى أعمال فنانى تلك المدرسة العظام، أمثال سلطان محمد وعلى ميريك وميرسايد على والفنانين الموهوبين الآخرين الذين أثروا القرنين الخامس عشر والسادس عشر بإبداعاتهم- كيف تم تصوير ليس مجرد مجالس القصور الموسيقية فحسب، بل والآلات الموسيقية المتعددة الموجودة فى هذه المجالس.

لقد استخدمت تلك المنمنمات فى مجالى البحث وإعادة إحياء تلك الآلات كخرائط للعمل.

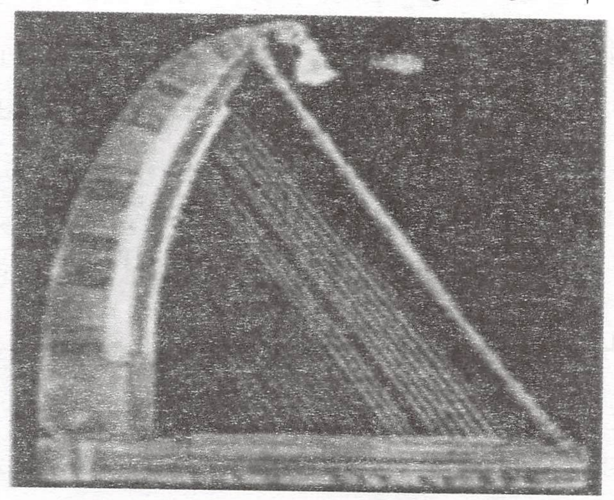
كذلك، فإنه من الممكن الحصول على معلومات قيمة للغاية عن الآلات الموسيقية القديمة والمقامات وأجزائها من أعمال مؤسسى نظريات الموسيقى فى الشرق صفى الدين أورميفى وعبد القادر المراغى وميرموفسوم نواب قاراباغى وعلماء موسيقى العصور الوسطى الآخرين.

ففى كتاب "مقاصد الألحان" لعبد القادر المراغى نقرأ وصفًا مفصّلاً لمعظم الآلات الوترية المستخدمة فى ذلك الزمان.

ومن المصادر التاريخية يتّضح لنا أن آلات الإيقاع والنفخ والآلات الوترية القديمة، قد استُخدمت فى مجموعات متنوعة لأداء المقامات فى المجالس الموسيقية. ومن أكثر المجموعات شيوعًا -والتى وصفها نظامى- الرباعى المكوّن من التشانج والبيربيت والناى والدف. وفى منمنمات القرن السادس عشر نجد أن تلك الآلات الأربع بعينها هى أكثر الآلات تواجدًا.

التشانج- آلة موسيقية وترية على هيئة قوس تشبه الهارب. وكانت شائعةً فى الشرق إبان فترة العصور الوسطى والعصور الأكثر قدمًا. وتعود الأشكال الأقدم من

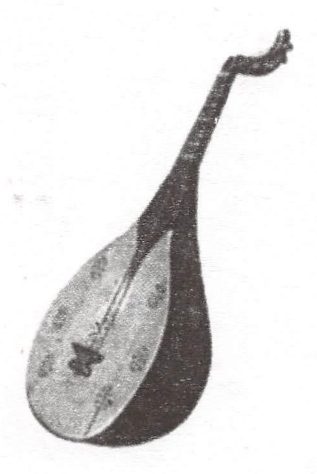
التشانج إلى عصور حضارات ميسوبوتاميا والحضارة المصرية القديمة. وكان صوت التشانج الناعم اللحنى الطابع هو ما يزيّن المجالس الأرستقراطية.



آلة التشانج

وأثناء الحفريات التى تمت عام ١٩٧٢ بالقرب من مدينة بارد، أحد أعرق المراكز الثقافية فى أذربيجان، تم العثور على بقايا أوان فخارية تعود للقرنين الرابع والثالث قبل الميلاد، وعليها رسم يصوّر امرأة تعزف على التشانج. وآلة التشانج المنتشرة بأذربيجان فى العصور الوسطى كانت تحمل عدداً من الأوتار ما بين ١٨ و٢٤ وترا. وكانت تشبه من حيث الشكل آلة الهارب الحديثة. ويشبه أسلوب العزف على التشانج أسلوب العزف على الهارب.

البيربيت- آلة وترية ذات ريشة استخدمت فى أذربيجان حتى القرنين السادس عشر والسابع عشر. وتنتمى آلة البيربيت إلى عائلة الآلات التى تشبه العود، ولكنها بالمقارنة معه تختلف عنه، فجسم آلة البيربيت أضخم من جسم آلة العود والعنق أطول بكثير من عنق العود.



آلة البيربيت

وقد انتشرت أنواع مختلفة من آلة البيربيت فى مدن الشرق فترة القرون الوسطى. ولكن الموطن الأصلى للآلة يُعتقد أنه شبه الجزيرة العربية. وهناك العديد من المصادر التى تشهد أنه فى وقت من الأوقات كانت أنواع آلات البيربيت المختلفة هى البيربيت ذات الثلاثة أو الستة أو التسعة أوتار. وكانت تلك الأوتار تصنع من الحرير ومن أمعاء الحيوانات. ويشبه نظام ضبط الأوتار فى البيربيت نظام ضبط أوتار العود، حيث الفرق بين الأوتار وبعضها البعض رابعة صحيحة، وتغطى المساحة الصوتية للبيربيت أوكتافان ونصف الأوكتاف.

لقد أعيد صناعة هاتين الآلتين إلى جانب عدد من الآلات الموسيقية القديمة التى اعتبرت قديمة مندثرة فى المعمل العلمى "إعادة صناعة وتطوير الآلات الموسيقية القديمة" التابع لأكاديمية باكو الموسيقية. وعزفت بنجاح فى احتفاليات دولية كثيرة.

حول الصلة بين المقامات والخط العربى

بقلم / فتاح خليج زاده

كما هو معروف، فإن الدين الإسلامى قد أثّر بشكل ملحوظ فى شتّى مناحى الحياة والثقافة والفنون للشعوب الإسلامية، بما يساعد على التنمية الروحية والتقارب. ومن بين النماذج المختلفة للإبداع الشعبى المنتشرة فى أذربيجان، فإن فنى الموسيقى والخط يشغلان مكانة مهمة على الساحة الفنية.

كانت إسهامات مشاهير علماء الموسيقى الآذريين مثل: صفى الدين أورمينى، وعبد القادر المراغى، ومير محسن نواب، وأوزير حاجى بيكوف، وفطاحل فن الخط: حسين تبريزى، وعلى بك تبريزى، ومحمدد شافى، وحسين دارابادى، وميرزا أسد الله، وأحمد على زاده، وغيرهم، تعد إسهامات قيّمة فى ثقافات شعوب الشرق.

ففى الشعر التقليدى لشعوب الشرق الأدنى والأقصى تم العثور على انعكاسات ليس فقط للجوانب المتعددة لفن الموسيقى، وإنما لبعض الملامح شديدة الأهمية الخاصة بفن الخط المتفرد.

ويناقش هذا البحث تأثير الفلسفة الإسلامية والرؤية الإسلامية للحياة على فنى الموسيقى والخط لشعوب الشرق الأدنى والأوسط، حيث يلقى الضوء على ذلك التأثير، لا من منطلق التأثير على كل فن بمفرده، وإنما من منطلق التأثير الوثيق المتبادل بين تلك الفنون. لذلك، فقد حاولنا التوصّل إلى التوازى الجارى بين الموسيقى الشرقية وفن الخط فيما يتعلق بالرؤية الفلسفية والرؤية الفنية، وذلك من خلال استخدام وسائل علم الفن المقارن.

ولابد هنا من الإشارة إلى أن البحث المقارن يلعب دوراً شديد الأهمية فى اكتشاف العالم الفنى للموسيقى، ذلك العالم الذى ينزع دائمًا بطبيعته نحو التجريد، لذلك، يلجأ العديد من الباحثين فى مجال الموسيقى إلى تلك الوسيلة. ويخصّون بالاهتمام القواعد الفنية لأنواع الفنون الأخرى.

إن فكرة الإسلام بشأن الأبديّة ووحدة الكون (التوحيد)، والبعد عن الوسائل التعبيرية والتعبير بشكل يبدو من الخارج محافظًا بينما يتضمن أفكارًا ومشاعر عميقة من الداخل، هو جملة الخصائص التى تجمع فيما بينها مجال الأنشطة الإبداعية.

فمن المعروف أن المادة الفنية لفن الخط الشرقى مستقاة فى الأساس من فن الحفر العربى الذى يتكوّن من وحدات تختلف فى الحجم والبناء. وبناءً على نوع الخط، من الخطوط الست التى ينقسم إليها الخط العربى (الثلث، والنسخ، والفارسى، والرقعة، والديوانى، والمحقق) وكذلك بناءً على الفكرة المحدّدة والمزاج العام للمبدع نفسه، فإن مرونة الأداء فى فن الخط تترك لدينا انطباعًا يتشابه مع حرية الإيقاع والقالب فى فن المقامات. ومن ناحية أخرى، فإن ضرورة الالتزام برسم حرف بعينه أو كلمة بعينها تخلق قواعد محددة.

بهذه الطريقة فإن خليط العناصر المتغيرة والثابتة، وخليط القاعدة الصارمة والخيال الجامح يمكن مقارنته بعلاقة القواعد الموسيقية بالارتجال، وهو الأمر الذى يتميّز به فن المقامات.

لقد كان فن الخط يحظى دومًا بشعبية واسعة، ويستخدم فى مجالات متعددة، فى إخراج الكتب وفى فن الديكور التطبيقى وفى الفن التعبيرى وفى العمارة وغيرها. إن تنوع العناصر والوحدات الفنية فى فن الخط ووسائل تنسيق الفراغ الفنى وبخاصة التجسّد المرئى للمسطح والمنظور، كل ذلك يلعب دورًا مهمًا فى هذا النوع من

الفن، إلى جانب مضمون النص المكتوب بطبيعة الحال. فلو أن بعض الحروف ظهرت كخلفية ولم تكن شديدة الوضوح فإن ذلك يعطى انطباعًا بتجسيد ثلاثى الأبعاد للنص. ولو اختلفت أحجام عناصر الخط، بين الضخامة والصغر أو مالت منحنية بعض الشيء، فإن ذلك يكرس الانطباع السابق هو الآخر.

إن المعنى وراء ميل الخطوط من الممكن ملاحظته فى الأشكال، وعلى سبيل المثال فى الأجسام الهندسية ثلاثية الأبعاد. كذلك فإن التوازى الأفقى أو الرأسى وخلافه يتوافق أيضًا مع إيقاعية فن الموسيقى.

كما نلاحظ فى العديد من نماذج الخط الإسلامى النزعة نحو خلق مسافات شديدة الضخامة على مساحة صغيرة، وذلك بين الوحدات المختلفة والخلفية البعيدة فى العمق، الأمر الذى يمكن تفسيره بأنه تجسيد لفكرة أبدية الخلق. ومن وجهة النظر هذه فإن فن الخط العربى يختلف بشكل واضح عن نماذج الكتابة الأوروبية، وعن الخط الهيروغليفى ثنائى الأبعاد والمتسم بالصعوبة الشديدة، لذلك يمكن اعتبار الخط العربى ظاهرة فريدة فى الثقافة البشرية.

إن طبيعة فن الخط غير التعبيرية تتفق فى المجمل مع الأيديولوجية الإسلامية، وعلاوة على ذلك فإنه (الفن) يخضع لمتطلبات تلك الأيديولوجية فى تجسيد الأفكار والتصوّرات المجرّدة.

إن الحلول اللونية البسيطة والاقتصادية، والتى عادةً ما تُنفذ بذوقٍ رفيع، تتناغم بدورها مع الطبيعة الزاهدة للرؤية الإسلامية. وفى معظم الحالات فإن خط الكتابة أحادى اللون يتآلف مع لون الخلفية الناعم. وفى الأدب نلاحظ استخدامًا للونين فقط هما الذهبى والأخضر. فى الوقت الذى تعطينا فيه الزخرفة الغنية بوحداتها الملونة إلى جانب جمالها الشكلى، إحساسًا بلانهائية الكون، مما يتّسق مع فكرة أبدية الوجود.

نلاحظ نفس الخصائص التى ذكرناها عن فن الخط الإسلامى فى فن ثقافة المقامات الشرقية، بما فى ذلك المقامات الأذربيجانية. فعلى سبيل المثال، يمكننا ملاحظة نفس المبادئ الخاصة بتنسيق الفراغ فى فن الخط العربى التى تحدثنا عنها سابقًا فى النسيج الصوتى للمقامات الآلية.

ومع أن الموسيقى تعد فن مرتبط بالزمن، إلا أننا نلاحظ وجود تصور محدد عن الفراغ الموسيقى والكتلة الموسيقية، الأمر الذى يمكن تتبعه من عدة زوايا: فلسفية، ونفسية، وفنية نظرية وغيرها. ومن وجهة النظر العملية، فإن علاقة الفراغ والكتلة فى الفن يمكن أن تجد انعكاسًا لها فى الموسيقى فى الحلول التكنيكية المختلفة للحن الموسيقى (النسيج التكنيكى للحن الموسيقى).

إن توزيع الأصوات فى الفراغ الصوتى وإمكانية التعرف عليه، هو جوهر تلك الحلول التكنيكية التى تكون فى النهاية تصورًا فراغيًا عن الموسيقى. فإذا كان البعد الرأسى للنسيج الصوتى يتكون من تآلف عدد من الأصوات التى تختلف فى أماكن تواجدها فى المساحة الصوتية، فإن الإيقاع يمثل البعد الأفقى لذلك النسيج، حيث يمثل توزيع الوحدات بين الخلفية والبارز عن طريق البعد الثالث تجسيدا لتلك الحلول التكنيكية.

وفقًا للوصف السابق، فإن تلك الحلول التكنيكية ما هى إلا "تجسيد ثلاثى الأبعاد للنسيج الصوتى"، مما يفتح أفقًا جديدًا لنظرية الفن المقارن. ولكن للتعامل مع الحلول التكنيكية بذلك الفهم الجديد فى الأبحاث المتعلقة بالمقامات، لا بد وأن نطرح جانبًا التصورات المقولبة، ونشرع فى التحليل الدقيق لطرق الأداء المختلفة الكثيرة للموسيقى التقليدية.

من الممكن افتراض أن تصور الفراغ الفنى قد نشأ بشكل متوازٍ فى كل من الموسيقى والفنون المرئيّة، ومضى فى تطوره فى ظل العلاقة المتبادلة بين الفنين. إن

تطور الحلول التكنيكية فى موسيقى الشرق قد بدأ منذ العصور الوسطى، حينما ظهرت الآلات الموسيقية متعددة الأوتار، مثل العود والسانتور والتشينج وغيرها. إن إعادة تصميم آلة التار الأذربيجانية، والتى قام بها فنان قاراباغ المشهور ميرزا صديق أسد، قد فتحت آفاقًا جديدة لتطوير النسيج الصوتى فى ظل ظروف الموسيقى الأذربيجانية ذات الخط اللحنى الواحد.

هناك عناصر لحنية وأخرى غير لحنية، هناك أصوات مرتفعة وأخرى منخفضة من حيث حجم الصوت، هناك أصوات لامعة وأخرى منطفأة، مما يعد تجسيد للمنظور الفنى التشكيلى لفن الخط فى الموسيقى، ففى البعد الرأسى يوجد البناء الصوتى للأوتار، التى تختلف فيما بينها فى غلظة أو حدة الصوت لآلة التار. وكما ذكرنا من قبل فإن البعد الأفقى يمثل الرسم الإيقاعى للمادة اللحنية. كذلك فإن الإيقاعات المتنوعة والغنية بمضمونها الوجدانى، تعطى انطباعًا مع فراغ الفنون المرئية، وبخاصة الخطوط الشرقية. وعلى سبيل المثال فإن إيقاع المادة التى يتكون منها المقام بسكتاته العميقة والممتدة أحيانًا، ويكرس الإحساس بالفراغ، يذكرنا بالمسافات شديدة الضخامة على مساحة ضيقة المميزة لنماذج فن الخط.

ونتيجة للتحليل المقارن للغة الفنية لكلى النوعين من الفن الشرقى، يمكننا أن نعلن عن وجود خصائص متوازية بين فن المقام وفن الخط، مما يمكن أن يلقى ضوءًا إضافيًا على زاوية جديدة لمضمون فن المقام الأذربيجانى وثقافة المقام لشعوب الشرق الأدنى والأوسط.

الإبداع المقامى والأشيجى
باعتبارهما طرفان للمعرفة والتنوير

بقلم / سيفيل فرح دوفا

"لقد تعوّد البشر على الموسيقى فلا يحسون بالروعة فيها.

إن علم فلسفة الحياة العظيم لم يتمكن بعد من تكوين ذلك الإنسان القادر على استيعاب العظمة الكامنة فى معرفة الحياة من خلال الموسيقى حتى النهاية. فالموسيقيون فى سعيهم نحو المهارة يحرمون أنفسهم من الحياة ومن الفلسفة، بل وأحيانًا-ما عسانا أن نخفى- من الموسيقى ذاتها"

ب .أسافييف[١٨]

"إن العالم تقوده المعرفة، وتؤكّدة"

أوبانيشادى

لم يكن اختفاء كلمة "الموسيقى" من عنوان البحث من قبيل المصادفة، ذلك أن الكلمة – الشفرة "الموسيقى"[١٩]، بأنها نوع من أنواع الفنون، تعنى بادئًا ذى بدء

---

(١٨) ب.أسافييف. حول الموسيقى السيمفونية وموسيقى الحجرة. دار نشر "موزيكا" (الموسيقى)، ١٩٨١، ص ١٦ .

(١٩) نعنى هنا بالكلمة – الشفرة المعانى ذات المفاهيم والتى تمتلك معادلاً هندسيًا .

الفعل الروحانى الذى يشبه فى جوهره الإبداع، وذلك على النقيض من فهمنا لتلك الكلمة الآن. أو بمعنىً آخر فالموسيقى هى فعل المعرفة الذى يحدد ديناميكيته أربع مراحل من دورة الحياة: إرادة المعرفة (الدافع) - النمو الروحانى (التطوّر) - خرق الوحدة (ظهور الفكرة) - السقوط (نهاية الطريق). ويوصف الفعل بتلك الدائرة، التى أصبحت معادلاً هندسيًا لميلاد أى فعل إبداعى.

إن فعل المعرفة من منطلق سمو الروح منذ فجر التاريخ، حمل اسمًا آخر هو المقام. واختلافًا عن الموسيقى - الدائرة، كان المعادل الهندسى للإبداع المقامى هو المخروط الهرمى. ويعد حجر الأساس فى فهم "هندسة" المقام معرفة معنى تلك الكلمة، والتى تُعرَف بأنها "الاستنارة"، الاستنارة التى تركز الاهتمام على نقطة الذروة فى فعل المعرفة، ألا وهى السعى نحو المعرفة الإلهية[٢٠]. لقد تحققت المعرفة من جراء عمل داخلى متّقد، مرتبط بظهور إرادة عظيمة نحو معرفة مصدر تلك الاستنارة التى تحدث لعقل الساعى نحو المعرفة. وهنا، فإن المقطع الأول من الكلمة (Moga) هو شعاع الضوء (مثل "ليس أنا" كما تتم ترجمته من اليابانية). وبالتالى فإن (Mogam) هو المستنير (الساعى نحو المعرفة)، (Mog) أو (Mag) هو المستنير بالحقيقة، (Mogan) هو مكان الاستنارة.

إن فعل الاستنارة- التوحد، يعتبر فى الوقت نفسه فعل الإيمان. وليس من قبيل المصادفة أن يكون تطور الأفكار الموسيقية فى مقام - دستيجياخ المشتق من "ماى"، والموجود على مسافة أوكتاف أعلى من "ماى" يمثله شعاعان ساقطان. فمنذ البداية كان اتجاه الشعاعين إسقاطًا على الفعل الروحانى، إما نحو النفس، مثلما يحدث فى التقاليد المقامية (Romb)، أو نحو الخارج كما تخبرنا التقاليد الأسطورية .(Krest)إن

(٢٠) بهذا الصدد فإنه من غير الجائز الخلط الموجود أحيانًا فى علوم الموسيقى بين الكلمة - الشفرة "مقام" (Mogam) والكلمة المشابهة فى الحروف ومختلفة المعنى (Makam) والتى تعنى "درجة المعرفة".

شعاعين منغمسين (Romb) أو متقاطعين (نجمة سداسية) كانا رمزًا لفعل الإبداع، الذى يلد المعرفة والإيمان، ثم أصبح بعد ذلك رمزًا للأفكار المطروحة.

وتعد التقاليد المقامية والأشيجية الأوزانية جانبى جبلٍ تروم قمته نحو الحقيقة. فقد كونت رحلة البحث الروحانى الأبدى إلى جانب الاستنارة بالمعرفة، إيقاع التكوين الروحى الذى يعد أساسًا للثقافة البشرية. وذلك يفسّر أيضًا تطوّر الثقافة التقليدية الأذربيجانية فى فرعين أساسيين، أولهما الفرع "الساعى نحو المعرفة"- المقام، والفرع "المستنير" الأشيجى، حيث يحمل الفرع الأول مفهوم "السلّم الروحانى" متأثرًا بالثقافتين البوذية والإسلامية، فى الوقت الذى ينزع فيه الفرع الآخر الأسطورى الذى يحكى أحداث الحياة نحو الثقافة المسيحية المتجهة نحو العالم الخارجى.

لقد أصبحت فلسفة الطريق المرتبطة بالديانة الزرادشتية وفلسفة تضاد النور والظلام (المعرفة-الجهل) تمثلان الخطوط الرئيسية للثقافة البشرية. وحيث تنبثق الأولى من عقلية المقام، تنحدر الثانية من أسطورة عجلة الحياة المتحركة دائمًا.

لقد وجدت فلسفة الطريق تجسيدًا عبقريًا لها على مستوى طبقات الألحان فى الموسيقى البوليفونية (متعددة الأصوات) ليوهان سيباستيان باخ، بينما تبلورت فلسفة التضاد الدرامية المسرحية فى القوالب السيمفونية والسوناتا.

هناك ثلاث ديانات بشرية: البوذية التأمليّة -العقلانية (متعادلة)، المسيحية العقلانية (النشطة)، الإسلامية التأملية (الخاملة)، ثلاثة طرق للوعى البشرى: الداخلى (الحدس)، والخارجى (العقلانى التحليلى)، والطريقة التى تزن بينهما الوعى- الذاكرة، لتمثل ثلاث قنوات للعالم المنغلق والمفتوح. لقد منحت الشمس، المانحة للطاقة والحرارة ذلك (القطب الحدسى)، بينما منح القمر البارد ذلك (القطب العقلانى التحليلى)، وكوّن كلاهما إيقاع الفعل الروحانى.

إن عقلية الإبداع مرتبطة بعاملين: البحث (الروحانى عن الفكرة)، والإظهار (تجسيد تلك الفكرة)، أو بلغة المبدعين الفنية عامل الوحى وعامل التجسيد المادى.

وتفسر خصوصية التجسيد المادى فى ثقافة المقام والمرتبطة بالذاتية وحميمية فعل التنفيذ، انطواءه على اللحن المغنَّى. فالنص الأشيجى المتجسّد والمؤَدى هو نتاج تنظيم إيقاعى للفراغ الصوتى فى انتظار فعل الاستيعاب من المستمع. وتعود خصوصية تلك النصوص إلى أن جذورها تضرب فى عمق طقوس التربية الدينية، والتى كانت تستخدم فى "تحمية" الوعى الجماعى بغرض الوصول إلى مستوى الأفكار التى يتم إرسالها، حيث تعتبر الحالة الروحية مؤشّر لدرجة تحمية الطاقة. والهدف من تشفير الوعى بهذه الطريقة هو الإعداد المتناغم للإنسان (أداة العمل المرتقب). وبالتالى، فإن التقاليد التى تحتفظ بها ذاكرة الشعوب على مدار القرون ظلت لمدّة طويلة تمثل وسائل نشطة لإرساء تناغم الحياة على الأرض.

إن مبدأ المعرفة -الاستنارة، والمعرفة- الاكتشاف، يؤثر أيضًا حينما يحدث تغيّر فى اتجاه الطرد المركزى للمعرفة، المرتبط بالأفكار المستقبَلة، وفقًا لنموذج "الكل من الواحد"، إلى اتجاه مركزى - تحليلى "الكل نحو الواحد"، نظرًا لأن "الواحد" هو أساس الكون، وأصل التناغم.

تعدّ نتيجة الأبحاث من حيث الجوهر محاولة لفك شفرة اللغة الإنسانية العامة، التى هى اللغة الكونية- لغة الموسيقى، التى تحوى داخلها ديناميكية الفعل ومرونة الموجات. ويعد تأكيد لتلك القراءة فى تشفير هيكل ودرامية مقام- دستيجياخ، الذى يحفظ تقاليد إرسال النص، المعبّر عن فكرة الطريق الروحانى، الأمر الذى ينطوى على أهمية خاصّة فى الفهم المبدئى للصلة بين مفهوم مقام- دستيجياخ من ناحية وأرض أذربيجان من ناحية أخرى، وكذلك وهو الأمر الأهم، فهم المعنى العميق لطريق المعرفة الإنسانية. ونبدأ بالتعريف بمعنى الاسم "مقام- دستيجياخ "، الذى يُقرأ على النحو

التالى: مقام (Mogam) أى الوحدة او التوحد، و(دياست - جاخ) أى متعدد الشعاع، ويصبح المعنى المركب للفظين اتحاد الأشعة المتجهة نحو المركز، أى المكونة للنواة المقدسة، رمز الشجرة البشرية.

إن فكرة النمو الروحانى الآنف ذكرها، تمتلك وفقًا لقانون الوجود هيكلاً هرميًا ذا سبع درجات - سبع مراحل لتحمية الطاقة اتّجاهًا نحو المعرفة - الاستنارة.

أمّا درامية مقام - دستيجياخ المبنية على علاقة دوام القاعدة (الشرق التقليدى) والتجديد - الارتجال (الغرب غير التقليدى)، فإنها تنبثق عن مقطع "ديراميد" المحفز لكل التطور المستقبلى، والذى يحوى فى قالب مطوى كل أحداث الطريق المقطوع بالفعل. وفى دراما المعرفة الإنسانية سعيًا وراء فكرة الحقيقة فإن ذلك المقطع المحفّز هو لحظة ولادة الديانات البشرية.

المرحلة التالية من تطور فكر المقام هى مقطع "بيرداشت"، الذى يغوص بشكل مباشر فى مقطع "الماى" - نواة الطاقة للمؤَلَّف التى يحدث فيها "تحمية" النواة، لتتحول بعد ذلك إلى معانٍ جديدة. ووفقًا للإسقاط التاريخى، فإن تلك المرحلة تعادل الثقافة المقدسة غير الدينية وغير العرقية للسحرة.

منذ تلك اللحظة التى تنمو فيها النواة - "الماى"، تتحدد ديناميكية الفعل الإبداعى بعناصر النمو بطريق الطرد المركزى والاتجاه نحو المركز، والتى تجد نفسها على مستوى هيكلة القالب، وعلى مستوى المضمون (النص). فعلى مستوى هيكلة القالب يؤثر فى المرحلة الأولى عنصر الاتجاه نحو المركز، مكون صورة شجرة أوراقها تثمر نحو الخارج. وعلى مستوى المضمون (النص) يؤثر كلا العاملين. ولكنه إذا كان نمو النواة فى المرحلة الأولى "الماى" يتمّ من خلال وحدات تشبه النواة، وتتحرك بسرعة نحو المركز مرّة أخرى، فإن التجديد فى المراحل اللاحقة يصبح ملحوظًا بشكل أكبر، وتصيرالصلة بالمركز أقل. ويزداد ذلك الاتجاه الملاحظ بالتدريج، مع تغيّر اتجاه هيكلة

الطرد المركزى إلى الاتجاه نحو المركز، ثم يدخل الاتجاه مرحلة حرجة، حينما يُلاحظ انحراف خطير عن المحور، والذى يهدد بعد ذلك بانهيار القالب. فيُنقذ تلك الحالة اختراق عملية تطاير النواة تحت الضغط، جاذبًا جميع عناصر الأفكار الموسيقية فى بوتقة واحدة. بعد ذلك يحدث تزامن غير متناسب لانهيار قصير مع تكوين المركز الجديد (النواة الجديدة).

تلك اللوحة المُتَخيَّلة، هى عبارة عن تصور هندسى وتشكيلى لتاريخ الطريق الروحانى للبشرية، التى بدأت فى مركز النواة المقدّسة، مرتبطة بذلك المركز بحبل سُرّى كاشفة منه رؤيتها عن العالم الخارجى (قطب التفكير الطقسى). إن وقت توضيح المعرفة بالفهم (وفقًا لمقولة القديس أوغسطين:"إننى أومن كى أفهم")، والذى يتميّز بانفصال أقطاب التفكير، يغير اتجاه البحث الإبداعى من الاتجاه الرأسى (الشرق) إلى الاتجاه الأفقى (الغرب)، حيث يتدخل القطب التحليلى بالتدريج فى المرحلة الفعالة.

من هنا وحتى الوصول للحقيقة، تحمل البشرية على أكتافها صليب الفهم التحليلى وتمدّ طريقه عبر القرون.(لذلك السبب فى الغالب كان "السلم" الذى صعده السيد المسيح مكونًا من ثمان وعشرين درجة لا من سبع درجات فحسب). من هنا أصبح مصدر المعرفة هو جدلية العالم الخارجى. وتتغير نماذج المعرفة، الساعية نحو الواحد من خلال المجموع. فيصبح التكامل غير المرتبط بالرؤى المقدّسة عبثيًا مع مرور الوقت، محطمًا تناغم العالم. ووفقًا لمنطق الفعل المقامى، فإنه فى المرحلة الحرجة ترتفع النواة المقدّسة لأعلى، من أجل أن تجمع القالب الذى يوشك على الانهيار فى وحدة متكاملة، ليفلت من عمق الذاكرة الوراثية.

وهكذا، ألا يكون المفهوم التحليلى لفكرة الطريق الروحانى، المقروء بلغة مقام-دستيجياخ هو نزوع النواة المقدّسة خاصة فى الموقف الحرج الذى نعيشه، فى ذلك الزمن الخطير، فى الانحراف عن محور مبدأ الحياة الذى يحطم التناغم، وأصبح سببًا

فى العديد من الكوارث البيئية، وإراقة الدماء والأمراض التى لا تنتهى والموت؟ ألن يكون المفهوم التحليلى لفكرة الطريق هو طوق النجاة لملايين البشر الساعين نحو المعرفة الحقيقية - معرفة الله؟

وفقًا لمفهوم مقام - دستيجياخ فإن المعنى العميق للخلق هو التركيز الشديد للأفكار، المتحققة فى اتجاه الخارج (من الذات) حتى مرحلة الذروة، صوت الأقطاب الداخلية والخارجية فى نفس الوقت وبنفس الكيفية (unison)، والمتحققة فى اتجاه الداخل (نحو الذات) - (التقاء الأقطاب).

إن "أسطورة معرفة الحياة" تلك الملتحمة بمفهوم مقام- دستيجياخ هى فصل واحد من الكتاب الأزلى عن معرفة الخلق.

مقام شور فى الموسيقى الأشيجية

بقلم / سلطنات تاجييفا

لقد مر تطور نظام الأجناس الموسيقية الأذربيجانية عبر طريق طويل. فقد تعزّزت قواعد هيكل الأجناس المبنية على المسافات الموسيقية المختلفة بين النغمات الموسيقية (Intonation) على مستويات متعددة من القوالب، بما فى ذلك على مستوى الثقافة الموسيقية للشعب الأشيجى. وتتميز الطبقة الأولى لهياكل الأجناس عند الشعوب التركية بتشابه عضوى فيما بينها. ونتطرق أولاً بهذا الصدد إلى هيكل الجنس "أبريس" من مقام شور، وخصائصه على خلفية موسيقى الأشيجيين، والذى يعدّ من أكثر الأجناس شيوعا.

إن موسيقى الأشيجيين فى أذربيجان وفى تركيا، غالبًا ما تُسمع فى جنس "شور"، وحتى إذا كان الغناء يبدأ فى جنس آخر، فإن مقطع الارتجال الحر (الكادينسا) لابد وأن ينتهى فى ذلك الجنس.

من المعروف أن الغناء الأشيجى يرتبط عضويًا بآلة الساز الأشيجية. فالساز تحديداً هو ما يمثّل المكوّن الجوهرى لريبرتوار الأداء الأشيجى. ويعتقد المتخصصون فى نظريات الموسيقى أن ذلك يعود إلى طغيان جنس شور فى الغناء الأشيجى، والمرتبط مباشرةً بطبيعة تكوين وضبط الآلة المصاحبة، وفى الغالب فإن مصادر الغناء المرتبطة بهذا الجنس تعدّ أحد أقدم الأجناس الموسيقية فى الغرب، والمشتقة من الجنس البنتاتونى (السلم الخماسى).

إن تكوين آلة الساز يرتبط ارتباطًا وثيقًا بخصائص المسافات والأجناس في الموسيقى الأشيجية والأذربيجانية والتركية. وقد عكست آلة الساز التغيرات التي حدثت في الواقع الموسيقى الأشيجى. كذلك، فقد ساعدت تلك الآلة في تأكيد الإنجازات التي حدثت في الثقافة الموسيقية الأشيجية، وركّز في داخله جميع المراحل التاريخية لتطور الغناء بكل ألحانه ومسافاته وأجناسه المركّبة.

ونشير إلى أن الموسيقى الأذربيجانية تتميز بنوع خاص من تنظيم الأجناس الموسيقية. إلى جانب أن طبيعة ضبط آلة الساز قد حددت تركيبة وترتيب سلم الموسيقى الأشيجية وخصائص المسافات الموسيقية بين نغمات السلم. ومع مرور الزمن تمَ الاستقرار على تركيبات لحنية مميزة وتعدد صوتى رأسى أثناء عملية الأداء. ووفقًا لشهادات وأبحاث المتخصصين في علم الآلات الموسيقية، فمن المعروف أن دراسة الآلات التي لعبت دورًا مهمًا في تكوين هيكل لغة الأجناس والمسافات في موسيقى أحد الشعوب تعطى معلومات مهمة عن موسيقى ذلك الشعب بشكل عام. فقد اعتبر أبو نصر الفارابى أن تكوين الآلات الموسيقية يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتراكم ثقافة الأداء. لذلك، فإنّه من المؤكّد أن وحدات المسافات الموسيقية لآلة الساز تعد انعكاسًا للأجناس والمسافات التي تمثل أساس الموسيقى الأشيجية.

ونعود إلى مصادر تلك الموسيقى، وتحديداً لضبط آلة الساز، وهيكل الأجناس والمسافات الذى تفرضه طبيعة الآلة.

إن نطاق المساحة الصوتية للأوتار اللحنية لآلة الساز يتحدد كالتالى -من رى من الأوكتاف الأول وحتى صول- لا الأوكتاف الثانى. حيث يتم ضبط الآلة على أساس مسافات الرابعة والخامسة. يوجد على رقبة آلة الساز محددات على طول الرقبة تمثل سلمًا موسيقيًا ذا طبيعة خاصّة. إن سلم آلة الساز المعاصرة والذى يغطى نطاقًا صوتيًا مكون من إحدى عشرة درجة، أو اثنتى عشرة درجة لا يمثل في داخله سلمًا كروماتيكيًا.



آلة الساز التركية

لقد قمنا بسماع ورؤية العديد من الأغانى الأشيجية المختلفة، من البسيطة وإلى المعقّدة. وتشهد جميعها بوجود تطور معين لهيكل الجنس الموسيقى لمقام شور. حيث يتحتم أن يكون ذلك التطور مرتبطًا بالخصائص الفنية للآلة التى تمثل أحد المكوّنات الرئيسية للفن الأشيجى.

إن تشابه السلم الموسيقى فى الموسيقى الشعبية الأذربيجانية والتركية هو أمر مميز لفن جنس شور الأشيجى، حيث يعبّر توافق معنى المسافات الموسيقية والأجناس عن الصلة العميقة بين تلك الثقافتين الموسيقيتين، وعن وحدة تاريخ تطورهما، وعن نوع واحد من العقلية التاريخية فى نهاية المطاف.

لقد أعطى ب.بيليايف عام ١٩٧٥خريطة لتطور ذلك الجنس الموسيقى فى الموسيقى التركية، والمرتبط مباشرةً بتطور آلة الساز، وبظهور محددات جديدة على رقبة الآلة، حيث أكّد المتخصصون الآذريون فى علوم الموسيقى الاثنية تلك الخريطة. وبهذا الشكل فإننا نتفق مع استنتاجات علماء الموسيقى الآذريين بصدد تكوين

"الجنس الموسيقى الأشيجى"، المرتبط من ناحية باتساع النطاق الصوتى لسلّمه الموسيقى، ومن ناحية أخرى بتعقيد أنواع المسافات فى داخله. إلى جانب ذلك، فقد أصبح للموسيقى الأشيجية تعبيرها الخاص من خلال هيكل الأجناس والمسافات، ذلك الهيكل المحدد والمميِّز لهذه الثقافة الموسيقية.

ننتقل الآن إلى مقارنة السلم الموسيقى لجنس شور "التاريخى" والنموذج المعاصر له حتى نستطيع التأكّد من وجود مناطق محدّدة مؤثرة، تحمل دلالات (سيمانطيقية)، بل ومعانٍ صيغية. وعند وضع نماذج موسيقية مختلفة تنتمى لعصور مختلفة، فإنّنا نجد تشابهًا فى الأشكال اللحنية، مما أدّى إلى التشابه فى الأجناس والمسافات.

نتجه إلى الأبحاث التى تقوم بتفسير المادة الموسيقية لفترة العصور الوسطى. إن المادة التى سوف نجدها هنا هى أساس القوالب الموسيقية الاحترافية للمسافات. ومع ذلك فإن أساس الجنس الموسيقى لمقام شور، الذى ينعكس بشكل عام على نظام قيم القوالب، يحمل هو الآخر صلة مباشرة بالموسيقى الأشيجية.

وبمضاهاة خرائط تطوّر جنس شور، يمكننا التأكد من أن ذلك الجنس الموسيقى يعدّ "لغة" معبّرة من الجنس الموسيقى والمسافات، والتى بنيت عليها الأذن الموسيقية لعدد من الشعوب التركية. وهذه هى القاعدة الموسيقية العامة التى تأسّست عليها الثقافة نفسها.

ونظرًا للظروف التاريخية، فإن تطوّر النظام الموسيقى فى الموسيقى الأذربيجانية والموسيقى التركية قد سارا على الدرب نفسه.

عند "تصنيف المعنى" لنظام الجنس الموسيقى لمقام شور، نجد أن الخصائص التصنيفية لغنائه ترتبط بلمعانه الفعّال ومضمونه. ونؤكد هنا على الدرجة الثالثة الصغيرة (المينور)، والدرجة الثانية (الفريجية) والدرجة السابعة الصحيحة، ونذكّر هنا

بأبحاث تيولين، وروبتسوف، وزيمتسوفسكى وآخرين من علماء الموسيقى الاثنية، الذين تبنَوا وجهة النظر القائلة بأن تكوين مسافات الأجناس الدياتونيكية فى الموسيقى لكل الشعوب تتحرك فى ثلاثة طرق: الغناء فى الدرجة الثانية المتجهة للنغمة الأساسية فى السلم الموسيقى، والقفزات فى اللحن (للدرجة الثالثة والرابعة بشكل أساسى)، وملء الفراغ اللحنى بين القفزات.

ونؤكّد هنا أنّ صيغة جنس شور ليست وحدة تجريدية غير محسوبة، ولكنها "جسم حى" ذو أبعاد موسيقية بعينها، حيث يمثل فى حالتنا هذه نبض تطور قالب الغناء..

ومن المهم للغاية ملاحظة وحدة عامل فعالية الجنس الموسيقى أثناء التنويعات اللحنية فى الموسيقى الأذربيجانية والتركية.

ومعروف لدينا "الأساس" الفعال لذلك الجنس الموسيقى فى الغناء الأذربيجانى والأشيجى. ونسوق هنا جدولاً يوضّح المادة التى قمنا بتحليلها فى الموسيقى الأذربيجانية والموسيقى الأشيجية التركية:

المثال الأذربيجانى	المثال التركى
١ . قفزة للدرجة الرابعة	**قفزة للدرجة الرابعة مع استخدام الثالثة فى الغناء.**
٢ . غناء الدرجة الثالثة من تآلف التونيك.	**حركة مفتوحة من ثالثة التونيك وحتى التونيك.**
٣ . ثالثة تآلف التونيك كخطوة للرفع إلى الثانية العليا للتونيك.	

وهكذا، فإن بناء الأجناس لمعظم الألحان التركية الأشيجية يتوافق مع هيكل التيتراخورد لجنس شور الأذربيجانى. ويتشابه تكوينه فى ظل ظروف الثقافتين الموسيقيتين.

وفى معبر الحديث حول قضية الغناء الشعبى، "الشفرة" الخاصة بالأبعاد والأجناس الموسيقية، و"الكليشيه"، لابد من التأكيد على الاستقرار والقولبة، أو بمعنى آخر، غياب أى أشكال أخرى لقالب الجنس الموسيقى، والذى يحمل معنىً وراثى للموسيقى الأذربيجانية والموسيقى التركية. ويتحدد ذلك الارتباط فى أن موسيقى الأشيجيين هى إبداع احترافى لمبدعين شعبيين، يملكون مصادر قديمة. أى أنه إذا كان فى الفولكلور الموسيقى (أى موسيقى الطقوس، والمراسم إلخ.) لا يوجد نموذج ملتزم بقاعدة فى الغالب، حيث يوجد عدد لانهائى من التنويعات، فإنه فى موسيقى الأشيجيين يوجد نماذج محددة، تحددها خصائص ذلك النوع من الفن، والتى تحددت قواعدها أثناء عملية التطور. ومن ضمن ذلك أساس الجنس الموسيقى، وقواعد استخراج الصوت، والقوالب الفنية الأدبية وغيرها.

إن الظهور الواضح والمتنوع للنشاط الفعال من خلال النموذج اللحنى لمقام شور، يدل على الاستقرار ورسوخ النظام الموسيقى للموسيقى الأشيجية التركية، ذلك أن نظام الجنس الموسيقى والذى يتحدد فيه تآلف التونيك يعد بداية مركزية. لقد مرّ ذلك البناء بتطور على مدار القرون، وتبلور فى قوالب بنائية محددة. ويجب أن نلحق بما سبق أيضًا العلاقة الصلبة بين الدرجات الخامسة-الرابعة، والتى انعكست على طريقة ضبط آلة الساز. فمن الممكن اعتبار النموذج اللحنى الصيغى نموذج جنس موسيقى فعال، لأنه يحوى داخله جميع مقومات التحديد التآلفى.

وبالتعميم مرة أخرى نؤكّد على البناء المبنى على الأجناس والأبعاد الموسيقية، والذى يعد أساس لمقام شور. إلى جانب ذلك، نؤكّد أن جميع الباحثين فى الموسيقى الأشيجية يلاحظون دور تآلف التونيك ومركزية الجنس الموسيقى نفسه. ونلفت الانتباه هنا إلى مقولة زيمتسوفسكى: "إن التفكير الموسيقى للشعب يحدث لا على هيئة نغمات متفرّقة، وإنّما على هيئة مجموعات بعدية متفرقة، على هيئة خلايا إيقاعية - بعدية، ولوازم غنائية، وجمل موسيقية، ومقاطع، إنهم مرنو الحركة، فتلك المجموعات البعدية

يمكن أن تجد أكثر من وسيلة واحدة للتعبير عنها، ولكنها بطبيعة الحال وسائل ليست لانهائية"[٢١].

وبالفعل فإن الأساس الإبداعى للفولكلور يتضمن "قاموسًا موسيقيًا"، أى قوالب لحنية ذات أجناس وأبعاد وإيقاعات وصيغ معادة، شىء يشبه الكليشيه البنائى، ولوازم غنائية تتكرر فى معظم المؤلفات. إلى جانب ذلك، فإن التقاليد الموسيقية التقليدية، فى الوعى الموسيقى للشعب دائمًا ما تتحقق وتعيش فى الألحان المقولبة-الكليشيه.

ونضيف هنا أن اللغة الموسيقية التركية التى وحّدت شعوبًا وقوميات مختلفة تحوى فى داخله الوراثى كمًّا كبيرًا من تلك القوالب. ويصبح هدف المعرفة الموسيقية فك تشفير اللغة الموسيقية التركية، وتقديم لكلٍ من تلك الشعوب ولو جزء بسيط من تاريخ تلك اللغة. وبطبيعة الحال فإن هناك العديد من طبقات الثقافة الموسيقية التى أضيفت إلى الموسيقى التركية الأساسية القديمة.

إلى جانب ذلك فإن الفولكلور الأذربيجانى يعد وحدة عضوية واحدة، ولا يختلط بأى مؤثرات من الخارج أيًا كانت عناصره الأخرى، وأساسه هو اللغة الموسيقية التركية.

ومن المعروف أن الفولكلور الموسيقى يتميّز بارتباطه الوثيق بوسائل التعبير، وتوحيدها فى نظام واحد فائق التنظيم. وداخل ذلك النظام يقوم الجنس الموسيقى لمقام شور بدوره المطلوب.

---

(٢١) ى.ى.زيمتسوفسكى: لحنية الأغانى السنوية، دار نشر موزيكا، ١٩٧٥، ص. ٤٣ .

بعض خصائص الصلة المتبادلة
بين المقام والشعر والفنون التطبيقية
(حول موضوع الطبيعة الزخرفية للفن الأذربيجانى)

بقلم / لالا كيازيموفا

كما هو معروف، فإن الثقافة الفنية لأى شعب تتكون على خلفية الثقافة بشكل عام، حيث يمكن تتبع عناصر تلك الوحدة الجامعة فى أيٍ من أشكال الفن سواءً كان فنًا استاتيكيًا أو فنًا يحدث فى الزمن. وكما هو معروف لدينا أنه يوجد فى أساس هياكل جميع أنواع الفن المختلفة مبادئ متطابقة مثل: الإعادة، التنويع، السيميترية. ولا بد من الإشارة إلى أن الأنواع المختلفة من الفن الشرقى تتميز عن غيرها بالتماسك والصلة المتبادلة. فكما لاحظت ت.ب. كابتيريفا أن: "قواعد الاتصال بين أنواع الإبداع المختلفة فى خصائصها الفنية المميزة بغرض اكتشاف العالم، تبدَت فى الشرق المسلم بشكل واضح للغاية". إن أكثر الصلات المتبادلة وضوحًا توجد فى أمثلة الشعر والموسيقى. فقد أسماهما المتخصص فى علوم الموسيقى ميرى بويز "تواءم سيامية".

لقد وُلد الشعر الشرقى من روح الموسيقى. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تُغنَى الأشعار فى الشرق. نستطيع أن نتذكّر بهذا الصدد كلمات بول فيرلين التى قالها عن شعر الرمزيين: "إن الربط الغنائى بين الكلمات يحاول أن ينقل للمستمع المزاج العام الذى لا تحتويه الكلمات".

كان الموسيقى فى القرون الوسطى يمتلك إلى جانب الموسيقى مَلَكَة الشعر. وكان الشعر يلعب فى المجتمع دورًا مهمًا. كان الشعر هو أول ما عكس أو حدّد أى

تغير أو حراك يحدث فى الأرضية المعلوماتية للمجتمع. وسار تطوّر العلوم بشكل متوازٍ، وكُتبت الأبحاث الموسيقية، التى حاول أصحابها التوصّل إلى أساس نظرى للموسيقى، وكذلك إيجاد نموذج لتطوّر فن الشعر- الموسيقى. إن الصلة بين الشعر الأذربيجانى والمقام يمكن تتبعها على عدد من المستويات: اللحن، والأبعاد الموسيقية، ووحدة الإيقاع، وأخيراً بطبيعة الحال الزخرفة.

إن الأساس الشعرى المبنى عليه المقام كما نعلم هو الغزل، وهو أيضًا يعدّ القالب الأساسى للشعر الغنائى الشرقى. ويتكوّن الغزل عادةً من ستة أو سبعة أبيات مقفّاة. وتكمن جاذبيته فى قدرته على البوح بالمشاعر الحميمة للإنسان، ومواضيع الحب، وهى لحنية لأنها تُؤدَى مثل الأغنية. إن الغزل يتم حفظه بسهولة وينتقل شفهيًا. ولعب دورًا كبيراً فى ذلك المغنّون (خاننده) الذين يؤدّون الغزل. لقد كان الغزل مصممًا للإلقاء الغنائى أكثر منه للقراءة، حيث كانت ملاحظة براجينسكى أن ضعف الديوان كان ليكمن فى وجود بيت أو بيتين فى الديوان لا تتملكك الرغبة فى غنائهما. فكما أسلفنا يتميز الغزل بلحنيته الخاصة.

إن مصطلح "اللحنية" لا يمثل لنا مفهومًا مجازيًا غير محدد للقصيدة الشعرية الموسيقية، ولكنّه نظام للتنغيم (Intonating System)، تغيير فى انخفاض وارتفاع الدرجات الموسيقية، ومستوى معين من النطاق الصوتى- حاد أو متوسط أو غليظ، ونوع الأبعاد الموسيقية، واللوازم الارتجالية للجمل اللحنية، التى تحمل ميزاتها الخاصة. إن لحنية القصيدة فى كثير من الأحوال تعتمد على أصل تركيب الجملة. لذلك كانت أكثر الأشكال اللحنية التركيبية شيوعًا على سبيل المثال هى النبرة اللحنية للسؤال والتعجّب، والتوازى التركيبى، والإعادة، وبعض الوسائل الشاعرية والزخارف الموسيقية التى تضيف زخرفة رقيقة للقصيدة.

العامل الآخر الذى يكوّن موسيقية القصيدة والذى يعد بلا شك محور الالتقاء بين الموسيقى والشعر فى المقام هو الإيقاع. إن الأساس الإيقاعى للغزل كما هو

معروف هو العروض، أساس الوحدة الإيقاعية (التفعيلة) عند شعوب الشرق الأوسط والأدنى. يقول أكرم جعفر عالم اللغات المعروف والباحث فى علم العروض: "إن العروض فى الشعر هى موسيقى الكلمات، والتى تكوّن موسيقى اللغة الشعرية... وتتكون الوحدات الإيقاعية للعروض من التركيبات المختلفة للعناصر الإيقاعية بأشكالها وتنويعاتها، ليشكل ذلك جميعه نظامًا موحّدًا أنشأ السيمفونية الإيقاعية للعروض. وكان جوهر تلك السيمفونية السبب فى أن تصبح العروض أحب الإيقاعات الشعرية لشعوب الشرق الأوسط والأدنى على مدى آلاف السنين الماضية."

لقد كان الإيقاع فى الشرق إبان القرون الوسطى مرتبطًا بعلم العروض الشعرية، لذلك كان الموسيقى الذى يلم بنظريات وقواعد الموسيقى يستطيع تحديد اللحن الذى سوف يقوم من خلاله بغناء أيٍ من القصائد. "لم يكن ذلك يعتمد على الإبداع الحر وحده، وإنّما على اتباع وحدة إيقاعية شعرية محددة، مرتبطة بوحدة إيقاعية موسيقية محددة"،

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الأوزان الشعرية تكونت هى الأخرى من أركان تمثل بدورها أركانا موسيقية. وأبرز الصلات الموجودة بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع الشعرى تتجلى فى فن المقام.

يوضّح درويش على الموسيقى المعروف والعالم فى علوم الشرق إبان القرون الوسطى فى بحثه عن الموسيقى الصلة بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع الشعرى على النحو التالى: للموسيقى "أوزان" شأنها فى ذلك شأن الأوزان الشعرية، ولكن الأوزان الشعرية تتكون من تركيبات لفظية مختلفة من الحروف الثلاثة "ف" و"ع" و"ل" (فعل- التفعيلات الشعرية)، بينما تتكون الأوزان الموسيقية من (الضرب القديم) "تان" بنفس المبدأ، والمشتق من كلمة "تان". أى العناصر إذن تكوّن الإيقاع الموسيقى؟ إن أصغر الوحدات الإيقاعية هى النقر. ويعبر عنه بالرمز الموسيقى "الكروش". ومصطلح النقر الموسيقى يعنى بداية الشىء. قد تكون كلمة "ناكارا" (Nakara) كلمة مشتقة من ذلك

الفعل. توحّدت مجموعات النقر بدايةً فى مجموعات أصغر، توازى مجموعات الأوزان الشعرية. والتى سميت فيما بعد أركانًا. والأركان الأساسية التى تتكون منها الأوزان الموسيقية هى:

١ – صباب وخفيف – تان

٢ – صباب وثقيل – تانا

٣ – وتد ومجموع – تانين

٤ – وتد ومفكوك – تانتا

٥ – فاسيله الصغرى – تانانين

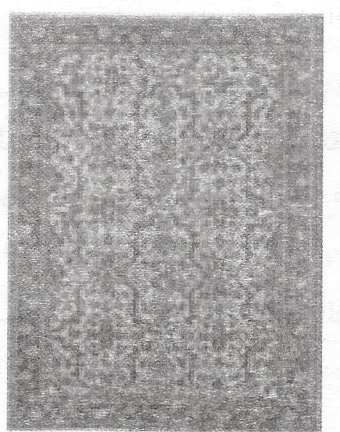
٦ – فاسيله الكبرى – تاناناين

كل تلك الدوائر الإيقاعية (الأصول) تتكون من عدد من (الضروب). وعدا النبر الضرورى الذى لابد وأن يقع على بداية كل ركن، فإن الضرب يمثل نبرًا مختلفًا يحمل معان مؤثرة فى الإيقاع، مما يعطى شكلاً مميزًا لكل إيقاع، وعنصرًا مفاجئًا للنبر الذى يجىء فى غير مكان النبر الأساسى فى بداية كل ركن، وزخرفة إضافية. كذلك فإن المؤدّى يستطيع إضافة أو حذف عدد الضروب وفقًا لرؤيته وتقديره. ويشير بيليايف: "إن التكوينات الإيقاعية المنفردة تعدّ هى الأخرى نتيجة لإبداع إيقاعى، كما تعد الألحان نتيجة لإبداع لحنى".

وتعكس تسميات الإيقاعات الموسيقية –التى توصّل إليها الباحثون فى الشرق إبان القرون الوسطى وبشكل خاص فى أذربيجان– شخصيات تلك الإيقاعات، مثل إيقاع "ضرب تشاخار" (أى المكوّن من أربعة نقرات)، "خفيف" (أى الخفيف)، "ضرب الفتح" (أى النصر)، أو تعكس نشأة الإيقاع مثل إيقاع "بيلودجى" والذى يشير إلى المكان الذى نشأ فيه هذا الإيقاع (بيلودجستان – إقليم فى جنوب إيران)، وإيقاع

"ترك" (التركى)، أو تعكس أوزان الشعر مثل: الرمال، الحجاز، المخمّس وغيرها. وهكذا، فإن حقيقة ارتباط الإيقاع الموسيقى والشعرى فى المقامات يدلّ على تفاعل، ودقة وتعقيد الإيقاع الشعرى الأذربيجانى. وكان ذلك ممكنًا فقط من خلال الصلة المتبادلة مع الموسيقى، ومع الأداء الغنائى للأعمال الشعرية.

وخلافًا للأبعاد الموسيقية والوحدة الإيقاعية، فإن الزخرفة تعد حجر الزاوية الذى يجمع بين العديد من أنواع الفن الإسلامى فى الشرق وفى أذربيجان بشكل خاص. إن تحديد المعنى الفعّال المشترك، انطلاقًا من الطبيعة الزخرفية للإبداع الأذربيجانى هو أمر متاح. وقد حاولنا توضيح عدد من مبادئ عملية البناء الزخرفى المشتركة بين فن السجاد الأذربيجانى والمقام. إننا نرى، وتلك وجهة نظرنا، أن المهمة الأساسية فى الوقت الحالى هى تحديد مضمون فنى فعّال للفن الأذربيجانى. حتى يكون ذلك مرجعًا منهجيًا لأهم قضايا معرفة الفن الأذربيجانى، ألا وهى قضية الخصائص القومية للفن.



إن التطرّق إلى أنواع الفن الأذربيجانى التى تحوى فى أساسها ارتباطًا ما بالطبيعة الزخرفية للإبداع، تساعد كثيرًا فى تحديد الخصائص الجمالية الواضحة فى الفن الأذربيجانى. وفى هذا الإطار فإن الزخرفة تعدّ ظاهرة من ظواهر الفن الأذربيجانى.

يستطيع فن الزخرفة - من واقع تأثيره الفنى- خلق مستوى معين من التأثير المرئى والسمعى أيضاً. فقد نشأ فن الزخرفة الأذربيجانية فى فجر التاريخ، ويضرب بجذوره فى طبقات التاريخ الأولى. وتصبح هذه المرحلة من التقاليد الأساسية للثقافة الفنية تركيبة تحدد خصائص الفن الأذربيجانى.

إن فن الزخرفة، وتحديداً فى الشعر الأذربيجانى معروف. وتعدّ أفضل الأمثلة الأشعار المغناة المليئة بالزخارف، والتى تمثل جزءاً لا يتجزء من النص نفسه. هنا يتم استخدام كم كبير من الزخارف، مثل التوازى (تارسى)، والمغالاة (المبالغة) وغيرها. وتظهر الزخرفة على مستوى دلالة الألفاظ. ويتعلق ذلك باللعب على تداعى الأفكار والاستعارة. وكما لاحظ يان ريبكا عالم اللغات والمستشرق الشهير أن "كل قصيدة، بهذه الطريقة، تعدّ منمنمة مكتملة مستقلّة بذاتها...إن فن الشعر القائم بيد فرسان الكلام وسرعة البديهة والذوق، والذى يزيده غنىً التناغم الكامل للوسائل الشعرية، يكتسب لمعاناً لا يستطيع الغرب أن يعرفه، ولايمكن نقله إلى لغةٍ أخرى."

وهكذا، فإن الخاصية المميزة للشعر التقليدى الأذربيجانى هى رقى الذوق الزخرفى، والذى يمكّن الشاعر من نقل أى فكرةٍ من أفكاره على قدرٍ عالٍ من الدقة والحدّة، والحجب فى الوقت نفسه. إن فن الزخرفة فى المقام يمتلك عديداً من الخصائص المشتركة مع فن زخارف السجاد.

يدور الحديث هنا حول خصائص التطوّر والتأثير الفنّى لهذين النوعين من الفن. فالزخرفة المقامية -أى الصوتية- والبناء التشكيلى لزخرفة السجّاد يمثلان مساحة زخرفية خاصة.

وهناك بناء متشابه فى الرسم الزخرفى بين المقام والسجادة. فعلى سبيل المثال يعدّ أشهر أنواع الزخرفة الهندسية متشابه مع مبدأ التفاعل البنائى فى الموسيقى. ويتوازى مبدأ الزخارف المتسلسلة المخروطية النباتية، حيث يُبنى مبدأه على البناء التالى: أن كل وحدة تالية ترتكز على نقطة التماس مع منحنى انتهاء الوحدة السابقة لها.

وعلى نفس الشاكلة نجد خريطة التفاعل الموسيقى للمقام، حيث نستطيع الحديث عن أن أساس التفاعل القائم على التقاء المفصل الموسيقى لنهاية اللحن الموسيقى، هو بنفس الدرجة فى الجنس الموسيقى الذى يمثل بداية الجملة الجديدة. الأمر الذى يخلق الحركة الدائبة التى نشعر بها فى موسيقى المقام، وذلك النوع من التفاعل. ترتبط زخرفة السجاد وكذلك زخرفة المقام بالخلفية، أى بالطبقات الموسيقية المختلفة للأبعاد الموسيقية. كذلك فإن التشابه فى الزخرفة فى فن المقام الأذربيجانى يمكن تتبعه فيما يلى: التغير الطفيف فى الزخارف، مثل المردات التونيكية (Tonic) ودرجات الارتكاز الأخرى فى الجنس الموسيقى، والتى تمثّل رسمًا لحنيًا ناعمًا. ومن اللحظات المهمة هى لحظة التضفير، تضفير نقاط الارتكاز لموتيفة الزخرفة فى المقام وفى السجاد. ومن المعروف دوران الزخارف حول الموتيفة الأصلية للزخرفة. بهذا الشكل تلتف الكايما فى السجاد الأذربيجانى حول مركز الميداليون على عدد من المراحل. أمّا فى المقام فإننا نرى فى خريطة المقام عددا من مناطق الارتجال. وتظهر ميزة التوازى فى التقارب الشديد من خلال: توحد الديناميكية وتساوى توزيع كثافة التنويع.

وفقًا لرأى المتخصصين الآذريين فى علوم الموسيقى، فقد كان من الضرورى أن يمتلئ سطح الزخرفة، حتى يتحقق التوازن بين الخطوط الرئيسية والمسافات البينية. وبهذا الشكل فإن الوحدات المتكررة تشكل عقدة ممتلئة. ولا بد من الإشارة إلى أن المقام وبعض نماذج الأغانى الشاعرية الشائعة، يتضمن خطًا موسيقيًا نغميا - إيقاعيا محيطا بالعمل. وبالطبع فإن فن صناعة السجاد هو فن من الفنون التطبيقية، فن يتحقق فى الفراغ الهندسى، بينما يتحقق المقام فى الفراغ الزمنى. وفى كلا الحالتين فإن الزخرفة تعتبر نسيج المقام كما تعتبر نسيج السجاد، مكوّنة فراغ خاص بها. ويتميز هذا الفراغ بامتلائه بالعناصر الزخرفية دقيقة الحجم.

وهكذا، فإن دراسة العوامل المشتركة للبناء الزخرفى لفن المقام والسجاد والفنون التطبيقية الأخرى يؤكّد الوحدة العضوية للفنون الإبداعية الأذربيجانية.

المراجع

١ . ت.ب.كابتيريفا فن الشرق فى العصور الوسطى. موسكو ١٩٨٩ .

٢ . مارى بويس الغزل الفارسى فى التقاليد الإيرانية. JPAS، ١٩٥٧ .

٣ . ف.ى.جيرمونسكى. نظرية الأدب: الشعر، النمطية. لينينجراد ١٩٧٧ .

٤ . ى.س. براجينسكى. الميراث الأدبى الإيرانى. موسكو "ناووكا" (العلم) ١٩٨٤ .

٥ . أكرم جعفر. الأساس النظرى للعروض والعروض الأذربيجانى.

٦ . ا.ا.سيميونوف بحث القرون الوسطى فى موسيقى درويش على. القرن ١٦، موسكو ١٩٧٥ .

٧ . ف.م.بيليايف. الموسيقى التركية. مجلد "حول الفولكلور الموسيقى والكتابة القديمة" دار نشر "سوفييتسكى كومبوزيتور" (المؤلف السوفيتى) موسكو ١٩٧١ .

٨ . يان ريبكا. تاريخ الأدب الفارسى والطاجيكى. موسكو ١٩٧٠ .

قضية العلاقة المتبادلة بين الموسيقى والعَروض في أبحاث الموسيقى التقليدية

بقلم / تارلان قولييف

إن تاريخ علم الموسيقى فى الشرق تاريخ غنى وقديم. فهناك العديد من العلماء الروّاد والفلاسفة والمنظّرين الموسيقيين فى الشرق منذ زمن خليل بن أحمد، والفارابى، وابن سينا، ونصر الدين الطوسى، وصفى الدين الأرموى، وعبد القادر المراغى، وفتح الله شيروانى، الذين مارسوا أسس العلوم النظرية للموسيقى والمقامات، وساعدوا فى تطويرها ليس فقط على مستوى الكتابة والأدب، بل أيضًا على المستوى العلمى والنظرى. وتؤكّد مؤلّفات أولئك العلماء على أن المقامات التى نسمعها اليوم ونستمتع بها، تستند إلى أسس علمية - نظرية جادّة، ذلك على الرغم من أنها وصلت إلينا عن طريق التناقل الشفهى وحده. لقد أولى علماء الشرق على مدار قرون عديدة اهتمامًا خاصًا لدراسة تلك النقطة بالذات، وكتبت العديد من المجلدات حول الأسس العلمية النظرية للموسيقى الشرقية والمقامات.

ومع الأخذ فى الاعتبار بأن المؤلفات العلمية النظرية عن الموسيقى قد تمت كتابتها فى القرون الوسطى، إلا أنه من الواضح أن علماء الشرق قد تطرّقوا للأسس النظرية من زاويتين: الأولى هى زاوية فلسفة علم الجمال، والثانية من وجهة نظر علم نظريات الموسيقى. وتنتمى للمدخل الأول مؤلفات كل من الفارابى وابن سينا. وقد قام أصحاب ذلك المدخل بدراسة تأثير الموسيقى على الإنسان، وروح الموسيقى الفلسفية وخصائصها الجمالية، بينما قام أصحاب المدخل الثانى بالتركيز على الأسس النظرية

للموسيقى بشكل أكبر. فقاموا بالبحث فى بناء الأجناس الموسيقية، ودراسة القضايا المتعلقة بها وكان ذلك هو اهتمامهم الأول. وقد تطوّر المدخلان فى الوقت نفسه على التوازى لفترة زمنية طويلة، وفقًا للاتجاه العلمى والذوق العام لكل مفكر من مفكرى الشرق. وكان هناك أيضًا شخصيات مثل صفى الدين الأرموى وآخرون، قاموا بمزج الاتجاهين فى مؤلفاتهم، واستطاعوا دراسة الأسس النظرية للموسيقى الشرقية من الجانب الفلسفى، جنبًا إلى جنب مع درستها من وجهة نظر نظريات الموسيقى.

وفى "بحث الشريفية" تتطرق صفى الدين الأرموى إلى جميع القضايا التى تواجه الموسيقى الشرقية والمقامات، وحاول البحث عن حلول لتلك القضايا. ولكن فى الوقت الحالى، وحيث أن هناك اهتماما متزايدا بأداء المقام، أصبح للفصل الخامس من مؤلف صفى الدين معنىً خاص. فكما هو معروف أن ذلك الفصل تحديداً يناقش الصلة المتبادلة والوثيقة بين الموسيقى الشرقية والعروض، أو بمعنى آخر الإيقاع الشعرى، الذى ينشأ أثناء قراءة قصائد الغزل على قاعدة المقام. وفى "بحث الشريفية" يكتب صفى الدين: "توجد بين القصيدة والإيقاع صلة واتساق فى الوزن. إن كثيرا من الناس، الذين يمتلكون عقلا راجحا وقدرة على الاستيعاب السريع للواقع، يقرأون الشعر فى عجالة وبتحريف. وكل ذلك إنما يحدث لنقص القدرات المهارية فى طبيعتهم إلى جانب أسباب أخرى. وهناك حالات أخرى، حينما يقوم أحدهم- وقد امتلك عقلاً حاد الذكاء ومنطقًا حديديًا وثقافة واسعة فى معارف متنوعة- بأداء حركات غير محددة وغير مفهومة بأجزاء من جسمه، وكأنها تتوافق مع الإيقاع."

إننا نرى من تلك السطور كيف أن هناك صلة وثيقة بين إيقاع قصائد الغزل وإيقاع ولحن المقام. إن معظم مؤلفات صفى الدين الأرموى والآخرين ممن تبنى وجهة النظر تلك، قد ركّزت على دراسة تلك الصلة. ويصف صفى الدين آلية تطور التفكير الإيقاعى فى أحد مؤلفاته الأخرى "كتاب الأدوار" على النحو التالى:

"إن الإيقاع هو تركيبة من الضروب، تفصل بينها سكتة من الوقت "الأزمنة"، ذات طول محدد. وتتضمن دوائر ثابتة على نحو محدد موجودة فى نظام محدد. وليس من الضرورى للشخص ذى الاستيعاب السليم أن يعرف حجم العروض، حتى يتمكن من فهم الأنواع والقوالب المختلفة للقصائد، كذلك فإن الشخص سليم الاستيعاب ليس من الضرورى أن يمتلك معارف معينة حتى يستطيع أن يعرف أنواع الضروب. إن ذلك من الممكن توضيحه إذا ما أعدنا على مسامع الشخص كلمة "تانانان-تانانان". وأن نعيد تلك الكلمة، على أن يتناغم إيقاع الضرب مع نطق الكلمات دون أن يكون الإيقاع سريعًا أو بطيئًا، لا بد وأن يكون إيقاعًا متوسطًا متمهلاً."

ونتيجة للأبحاث والدراسات، أصبح من الواضح أن أول من طرق قضايا الموسيقى والإيقاع فى التفكير العلمى النظرى الشرقى كان خليل بن أحمد (٧١٨-٧٩١) عالم اللغات العظيم ومؤسِّس علم العروض. ويفترض أن كتابيه بعنوان "كتاب النغم" و"كتاب الإيقاع" لم يصلا إلينا، وكان موضوعهما هو تلك القضايا. وبصرف النظر عما إذا كانت تلك الكتب موجودة أم لا، فمن المعروف أن بناء أبيات الشعر مبنى بشكل أساسى على الإيقاع، والميزان واللحن. إن تلك القضية تنعكس على علم العروض الذى ورثناه عن خليل بن أحمد. "ذات مرة وكان خليل بن أحمد يمشى فى شوارع البصرة، قام بتنظيم الأصوات التى كان يسمعها قادمة من مطارق الحدادين: داداج - داج، داداج - داج - فَعولُ - فَعولُ (بحر المتغرّب)، داج - داداج، داج - داداج - فَعُلُ - فَعْلُ (بحر المتدارك)" (أكرم جعفر).

تؤكّد تلك الحقيقة مرّةً أخرى على أن الإيقاع والعروض مفهومان مترابطان لايتجزأ أحدهما عن الآخر. أى أن العروض هو البناء الإيقاعى للقصيدة. وبمعنى آخر أن الشطر الثانى من البيت الشعرى لابد وأن يكون فى الوقت ذاته هو الذى يستغرقه الشطر الأول. ومن وجهة النظر هذه فإنه من الواضح الصلة الوثيقة بين العروض والموسيقى والإيقاع، ذلك أن الموسيقى هى النظام الصوتى المبنى على الميزان والوقت.

وهكذا، قام مؤسس علم العروض خليل بن أحمد أثناء إنشائه ذلك العلم، بتجميع خمسة عشر بحراً للشعر العربي، حول خمسة دوائر: دائرة المختلفة، وتضم - وفقًا لخليل بن أحمد - أوزان الطويل والمديد والبسيط، ودائرة المتآلفة، وتتضمن الوافر والكامل، ودائرة المجتلبة وتضم أوزان الهزج والرجز والرمل، ودائرة المشتبهة وتضم المنسرح والخفيف والمضارع والمجتذب والسارى والمجتث، ودائرة المتفقة وتضم وزن المتقرب.

وإذا قمنا بدراسة مؤلفات صفى الدين الأرموى وعبد القادر المراغى وفتح الله الشيروانى وعشرات المتخصصين فى نظريات الموسيقى فى الشرق، يصبح من الواضح أن الإيقاع، والذى يكوّن أساس وجوهر ومضمون العروض، يمثل فى الوقت نفسه أساسًا نظريًا للموسيقى. بهذا الشكل فإنه إذا كان فى جوهر العروض (أى فى أساس الإيقاعات) يكمن السبب والوتد والوسيلة، فإن تلك الأجزاء سوف تمثل أساس الإيقاع فى نظريات الموسيقى أيضًا. وهكذا، فإذا كوّنت تلك الأجزاء إيقاع العروض والبحر والدائرة، فإنها سوف تلعب دورًا أساسيًا فى تكوين إيقاع الموسيقى. إن ذلك التشابه يوضح التقارب بين الموسيقى والعروض من وجهة نظر الإيقاع، ويشير إلى أن وحدة الزمن تقاس فى كليهما بنفس الوحدات. وفى الوقت نفسه تؤكّد على أن الأساس النظرى للعلمين قد قام بوضعه خليل بن أحمد. ومن الطبيعى أن علم الموسيقى فيما بعد قد تطور وقام بتطويره متخصصون عظام فى مجال نظريات الموسيقى. ولكننا نعتقد أن الأساس والجوهر قام بوضعهما خليل بن أحمد. ونقتبس على سبيل المثال مرة أخرى من كتاب "كتاب الأدوار" للأرموى:

"وهكذا ننتقل إلى شرح دوائر الإيقاع التى يستخدمها المؤدون، ولا بد هنا من الإشارة إلى أنه فى وقتنا هذا يعد- تركيب- النبر أصعب أنواع الإيقاعات. فتلك المجموعة تحوى دائرة تتكون من ستة عشر نوعًا من النبر. وعلى هذا النحو فمن الواضح أنه فى دوائر الإيقاعات يعتمد الموسيقيون بشكل تام على خصائص العروض، ويكونون دوائر موسيقية مستوحاة من جوهر دوائر العروض".

وعند الحديث حول الدوائر، فإن الموسيقيين فى علم الموسيقى قد قسّموا الدوائر إلى ست، كما فعل خليل أحمد فى العروض. الأول: الثقيل الأول، الثانى: الثقيل الثانى، الثالث: الخفيف الثقيل، الرابع: الرمل، الخامس: الرمل الخفيف، السادس: الهزج.

قام عالم أذربيجان العظيم نصر الدين طوسى فى مؤلفه "ميار الأشار" بتسمية العروض فنًا، وحّد فى داخله الخيال العلمى حول المنطق والإيقاع الخاص بالعلم عن الموسيقى. وهكذا فإن كل ما سبق يؤكّد أنه فى كثير من المؤلفات المكتوبة عن الموسيقى يتم استخدام مصطلحات العروض، وكذلك فكرة إنشاء الدوائر الموسيقية على غرار دوائر العروض وغيرها من الخصائص. لهذا السبب دائمًا ما يطلب الباحثون من مؤدى فن المقام أداء المؤلفات المكتوبة على أساس العروض. ومن وجهة النظر تلك كما يقول صفى الدين الأرموى، ينبغى على مؤدى المؤلف المكتوب على أساس العروض، أن يفهم جوهر العروض بشكل سليم، وإيقاع قصيدة الغزل، وأداؤها بشكل دقيق، أى أنه بأدائه للمقام لا بد وأن يختار المؤلَف المكتوب على أساس البحر الملائم للمقام المعزوف وليس أى مؤلَفٍ آخر.

إن تلك الفكرة العلمية طرحها أيضًا المؤلف الآذرى العظيم أوزير حاجى بيكوف فى مقاله "نظرة على الحياة الموسيقية فى أذربيجان". فقد أثنى كثيراً على دور العروض فى أداء المقام: "إن قصائد الغزل المكتوبة لمقام دستيجياخ لا بد وأن تكون مكتوبة على أساس العروض".

كذلك أشار أوزير حاجى بيكوف إلى أهمية دور العروض أثناء أداء الدستيجاخ، مما حوّل العروض إلى عنصر أساسى فى أداء المقام. وقد لاحظ أن المؤديين من القوميات الأخرى فى القوقاز يستطيعون العزف على آلات التار والكامانتشه. لكنهم لايستطيعون الاضطلاع بأداء مقام دستيجياخ لسبب بسيط، أنهم يجهلون العروض ويؤدّونه بشكل خاطئ.

ويعرف الجميع حقيقة أن المقام، فى واقع الأمر هو اجتماع للحن وقصائد الغزل. لذلك كان هذا سبباً لأن يقدّر العلماء المهتمين بالأسس النظرية العلمية للمقام والمؤدين للمقامات فن الكلمات، وسبباً لاهتمام المؤدين باختيار قصائد الغزل وحرصهم على أداء قواعد العروض على الوجه الأكمل. وللأسف فأحياناً ما يتم نسيان تلك القواعد وتتم إزاحتها إلى خلفية الأداء، مما يؤثّر سلباً على فن المقام.

وفى النهاية نود أن نشير إلى أنه كما يتضح من مؤلفات العالم الآذرى الرائد صفى الدين الأرموى وعلماء آخرين، فالمقامات وتأثيرها وصلتها المتبادلة مع العروض، تعدّ ذلك الفرع من العلوم التى تبنى على أسس نظرية علمية جادة. فالمقامات الأذربيجانية تعتمد فقط على تقاليد الإبداع الشعبى. ويجب أن تتم دراسة الإبداع المكتوب بشكل تفصيلى، وينبغى نشر المقام، الذى يمثل أحد قيمنا الروحية الأبدية فى هذا المجال.

قضايا نظريات الموسيقى الاحترافية للموسيقى ذات الطابع الشفهى
المكتوبة على أشعار نظامى غنجاوى

بقلم / سيفدا جورباناليفا



يقول المتخصصون فى الفن الشرقى "أن الموسيقى هى أحد تلك الظواهر الثقافية الفنية، التى تستطيع أن تنقل على الوجه الأكمل مبدأ "الوحدة فى التنوع" الذى يتكون منه الفن الإسلامى"(٢٢). إن الوحدة الروحية التى تسمى الإسلام والواقعة على رقعة هائلة من الأرض تمتد من شواطئ الأطلنطى غرباً وحتى أندونيسيا شرقًا، قد تميزت بثراء ثقافى تقليدى لكل قومية على امتداد تلك الرقعة الهائلة. وقد تكوّنت تلك الخارطة الثقافية الموسيقية للعالم الإسلامى بالتدريج. وكانت التقاليد هى أساس تلك العملية.

---

(٢٢) محمود جيتات: بحث العناصر المشتركة فى الفن الموسيقى الإسلامى. / تقاليد الثقافة الموسيقية لشعوب الشرق الأوسط والأدنى والمعاصرة. مادة مجمّعة. السيمبوزيوم الدولى الثانى لنظريات الموسيقى. - سمرقند، ٧ - ١٢ أكتوبر ١٩٨٣ . المحرران: د.ا.راشيدوفا، ت.ب.غفوربيكوف. موسكو/ دار نشر "سوفريمينى كومبوزيتور" (المؤلف المعاصر)، ١٩٨٧، ص ٢٧ .

ويعدّ أحد مكونات تلك التقاليد النظام النظرى الموسيقى الموحد، والذى تميّز بالعمق والتنوع.

لا يوجد لدى العلم المعاصر أى مادة "حيّة" للفن الموسيقى فى القرون الوسطى، ومع ذلك فإن بإمكاننا أن نكوّن تصورّا واضحًا ومحددًا حول نظريات الموسيقى الاحترافية ذات التقاليد الشفهية لتلك الفترة. ففى الفترة ما بين القرنين التاسع والعاشر من ناحية، والخامس عشر والسادس عشر من ناحية أخرى، تم عمل أبحاث عن الموسيقى لعلماء أفذاذ. وانعكست فى تلك الأبحاث القضايا الجمالية، ونشأة الموسيقى، واستيعاب الموسيقى، وقوة تأثير الموسيقى، ونظرية اللوازم الغنائية وأبعادها وأجناسها الموسيقية، ودراسة الإيقاعات، ووصف وتصنيف الآلات الموسيقية. ومن تلك الأعمال أبحاث الكندى (القرن التاسع)، وعبد القادر المراغى (القرنين الرابع عشر والخامس عشر)، وعبد الرحمن الجامى (القرن الخامس عشر) وغيرهم. وقد منحت تلك المؤلفات تصوراً عن الخصائص الأساسية المميزة للغة الموسيقية.

من المؤكَد أن المصادر المكتوبة للقرون الوسطى قد عكست الاتجاهات الأساسية للفن الموسيقى للشرق الأوسط والأدنى، وتطور تقاليد الموسيقى التقليدية، وإلى جانب ذلك فقد ساعدت على استقرار ونشر وتطوير تلك التقاليد.

ونستطيع أن ندرك أهمية الموسيقى فى مجتمع القرون الوسطى من خلال نصوص قصائد نظامى "كنز الأسرار"، و"خسروف وشيرين"، و"ليلى والمجنون"، و"الفاتنات السبع" و"ملحمة إسكندر"(٢٣) . وقد قام بتجميع الكتب السابقة فى مجلد بعنوان "خمسة". وتشهد جميع تلك الكتب على المستوى الراقى للثقافة الموسيقية فى

(٢٣) تتكون آخر مؤلفات نظامى "ملحمة إسكندر" (كتاب عن الإسكندر) من جزئين: "شرف - نامه" (كتاب الشرف) وإقبال - نامه (كتاب السعادة) .

أذربيجان. وفى هذا المقام نشير إلى أن المعلومات التى يستقيها القارئ من مؤلفات نظامى عن الموسيقى لا تخص أذربيجان وحدها، وإنما تخص إقليم الشرق الأوسط بأسره.

ففى مؤلفات عبقرى الأدب الأذربيجانى نظامى غنجاوى (نسبة إلى مدينة غنجة الواقعة فى أذربيجان- المترجم) من الممكن العثور على تأكيدات وإضافات للحقائق المعروفة التى يمكن أن نجدها فى الأبحاث الموسيقية، والآثار القديمة والمخطوطات التاريخية. لذلك كان اهتمام المتخصصين فى نظريات الموسيقى بالعظيم نظامى اهتماما حيويًا.

يقول العالم الأذربيجانى كوباد قاسيموف بهذا الصدد: "إن الميراث الشعرى لنظامى يمثل بؤرة اهتمام...ذلك لأنه مفيد ومدعاة للثقة العميقة فى دراسة الثقافة الموسيقية الأذربيجانية فى القرن الثانى عشر، أو حتى فى فترة ما قبل ذلك"(٢٤).

وبالطبع لا يمكن الحديث عن اللغة الشعرية فى جميع مؤلفاته. ولكننا نصادف أحيانًا فى مؤلفات نظامى صفحات بأكملها مكرّسة للحديث حول الموسيقى، ولكن الأهم من ذلك بالطبع هو تتبع التعليمات الدقيقة التى تصاحب النص. فقد تميز نظامى بالاستيعاب الشاعرى للموسيقى، وبالتالى، السعى نحو فهم الطبيعة الموسيقية.

لقد امتلك نظامى ثقافة راقية فى مجال التنظير، التنظير الشاعرى البسيط. فنرى كيف تتأكّد الأفكار النظرية الموسيقية ونتائج أبحاثه لتلك الفترة. لذلك لفتت أنظار الباحثين ملاحظاته النظرية وأفكاره عن الموسيقى. فقد اعتبر نظامى أن مصدر التأثير العاطفى لذلك الفن يكمن فى التآلف الموسيقى (باعتباره خاصية من خصائص

---

(٢٤) ك.ا.قاسيموف مقتطفات من تاريخ الثقافة الموسيقية الأذربيجانية فى القرن الثانى عشر. فن أذربيجان، باكو، دار نشر AH بجمهورية أذربيجان، ١٩٤٩، ص ١١ .

الجمال فى هذا الفن)، وجمال الألحان، والصوت الطيب الناجم عن علاقة النغمات ببعضها البعض.

كذلك فمن الحقائق المثيرة للاهتمام أن مفهوم الجنس الموسيقى وأبعاد السلم كانت إحدى القضايا المركزية فى تصوره عن الموسيقى. فالجنس الموسيقى لدى نظامى هو أساس الموسيقى. لقد استحوذت تلك الفكرة على الكثير من الاهتمام فى إبداع نظامى. كذلك فكرة أنه لن تكون هناك موسيقى دون وجود نظام للأجناس الموسيقية وتبدو تلك الأفكار على النحو التالى:

إن الصوت بلا جنس موسيقى هو صرخة

هل هناك جمال فى الصرخة؟

إن غناء المغنى ليمتد دون معنىً

وسوف يسمع من آلته ضحكًا وغضبًا

كذلك اهتم نظامى باختيار الجنس الموسيقى المناسب. والذى يرقى إلى اختيار طريق الحياة:

لا تسلك طريقًا لا تملؤه الشجاعة

ولا تضبط الساز على الجنس الموسيقى الخطأ

إن الجنس الموسيقى فى مؤلفات نظامى يحمل صفات متعددة، فهو "الحاضن" و"السحرى" و"الصدوق" وغيرها من الصفات.

ويجب أن نشير إلى أن التجربة الفنية المعاصرة فى أذربيجان هى الأخرى تؤكّد على أهمية الجنس الموسيقى فى آلية التفكير الموسيقى بشكل عام. إن الجنس

الموسيقى هو المجمَع الفعال للكلمات، والذى يجمع من حوله كل الموسيقى الأذربيجانية الشعبية بكل تنوعها.

ويعد تضفير الجنس الموسيقى بأحداث واقعية فى الحياة اليومية أهم الوسائل الشعرية التى استخدمها نظامى فنسمعه يقول:

لم يجد الجنس جنسًا آخر يوافقه سرًا

وافترقنا فلم تكن أسرارنا عذبة(٢٥).

من المثير للاهتمام أن الاستخدام المتنوع لكلمة الجنس الموسيقى يكسبها محسنات ويزخرفها ويعمق معناها. ولكنه فى الوقت نفسه يعطى معلومات مهمة للغاية عن نظام الأجناس الموسيقية المعاصرة له. إن اكتشاف كل الجوانب الفنية للكلمة يساعد فى اكتشاف جوهر المعنى.

وهكذا، كانت الأماكن المتنوعة التى استخدم فيها نظامى تلك الكلمة وعلاقتها بالدراما الشعرية لها أعمق الأثر فى فهم علاقة الألحان المختلفة بالأجناس الموسيقية.

من المعروف أن هناك تساويًا بين الجنس الموسيقى والقالب الموسيقى. وقد وضع ذلك التساوى بين الجنس (المقام) والمقام (القالب)، الأمر الذى تؤكّده نصوص نظامى.

وبالوضع فى الاعتبار بالحقيقة المهمة فى الجمع بين عدد من المفاهيم فى كلمة "الجنس الموسيقى" بوصفه ("بيرده"، "مقام" (Magam)، "مقام" (Mogam))، و"الجنس الموسيقى" بوصفه أحد عناصر الأنماط الموسيقية المختلفة– الجنس الموسيقى، اللحن، تطور الأبعاد والأجناس، التطور الإيقاعى، التنظيم الإبداعى لعملية التأليف والقالب الموسيقى، أدى كل ذلك إلى اتساع الكلمة لتشمل مفاهيم أعم.

---

(٢٥) نظامى غنجاوى. شرف - نامه. ص ٤٤١ .

ومن المؤكّد أن نوع الغناء فى البلاط، والذى عاصره نظامى ووصفه فى قصائده، ينتمى لغناء المقامات[٢٦] .

حينما يكتب نظامى أنهم "يغنون قصيدة غزل"، فإن ذلك يعنى بالضرورة أنهم "يغنون مقاماً. فمن المعروف أن قصائد الغزل كانت أساساً للمقام[٢٧]، ويشرح العلماء السبب فى كون قصائد الغزل أساس للغناء المقامى، فى الصلة القريبة بين الشعر والموسيقى، وموسيقية الأشعار نفسها، وغناء تلك الأشعار. ونظراً لكون تلك الخاصية مميزة للمقام وحده، فإنه من الممكن التطرق لهذا القالب.

ومن المهم أيضاً ذكر الفكرة التالية، أن نظامى وهو يصف الحياة الموسيقية (حياة البلاط بالأساس) فإنه يجذب اهتمام جمهور عريض من المسلمين. وهو آنذاك يتحدث عن الموسيقى والقالب المنتشر فى الشرق الأوسط والأدنى والقريب إلى قلوب جماهير شعوب العالم الإسلامى، ألا وهو المقام. إن فن المقام كان منتشراً بالفعل. وبالأخذ فى الاعتبار بتلك الحقيقة كتب ك.قاسيموف فى ١٩٤٩:

"من الخطأ اعتبار أن اتساع معارف نظامى كان سببه قراءاته الواسعة، ونحن لا نشكك فى معرفته العميقة أو فى نظرته الشمولية، ولكن كثيراً مما وصفه نظامى كان قراءة للواقع المحيط به آنذاك فى أذربيجان."[٢٨] .

---

(٢٦) أبسط فى الحالات التى تم فيها ذكر مسميات محددة مثل: رست، عشاق، خيسارى، عراق، نيروزى، أصفهان، ظريفكند: كل تلك المقامات المشهورة تم ذكرها فى الأبحاث المعروفة. وبعض منها لم يفقد شهرته حتى يومنا هذا مثل: عشاق، خيسارى، عراق والتى تعتبر فصولاً منفردة فى المقامات الأذربيجانية .

(٢٧) فى المقامات المعاصرة يبنى المقام على نصوص لمؤلفات كلاسيكية من الشعر الأذربيجانى لنظامى، نسيمى، فضولى، فيدادى، واقف، فورجون وغيرهم، وتكون الأولوية للمقاطع من قصائد الشعر الغنائى (على سبيل المثال "خسرو وشيريت" أو "ليلى والمجنون") أو أحد قوالب الشعر التقليدى الأذربيجانى - القصيدة الرباعيات وبخاصة قصائد الغزل.

(٢٨) ك.ا.قاسيموف مقتطفات من الثقافة الموسيقية لأذربيجان فى القرن الثانى عشر ص ٤٥ .

وتعد أكثر الأعمال توضيحًا لتلك الفكرة مشهد الحوار الموسيقى من قصيدة "خسروف وشيرين". ونود هنا الإشارة إلى نسخة النص الأذربيجانى للقصيدة باعتبارها مثالا إضافيا إلى جانب النص الروسى الذى نسوقه هنا[٢٩].

تبدأ نيكيس (من كلمة شيرين) بالغناء فى جنس رست. وتلك شهادة مهمة، على الدرامية الموسيقية للعمل. ولنذكر ببعض الحقائق:

إن الأبحاث الموسيقية النظرية للقرون الوسطى تؤكّد تنوع الأجناس الموسيقية فى ثقافة الأداء. إلى جانب أن جميع الأبحاث النظرية قد بدأت من جنس رست. والذى يذكر فى العديد من أدبيات الشرق فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

وكما تقول المصادر فإن جنس الرست يتضمن صلابة فى خواصه الأساسية: إن مقام رست احتفظ حتى يومنا هذا باسمه وبترتيب درجاته (أبعاده الموسيقية)، ونغمة قراره (صول فى الأوكتاف الصغير)، وقد كتب حاجى بيكوف عن جنس الرست:

"إن المقام الوحيد الذى استطاع أن يقف أمام التأثير الهدام للزمن والأحداث هو مقام رست. فقواعد ذلك المقام ثابتة ومنطقية، تتناغم مع تسميته "رست" وتعنى الكلمة "المستقيم" و"الصحيح". يسمى قدماء المتخصصين فى نظريات الموسيقى مقام رست بالجسم المادى للمقامات"[٣٠].

ونشير أيضًا إلى هوية بناء الجنس الموسيقى لرست فى الأبحاث المختلفة. فترتيب النغمات فى جنس رست فى بحث عبد الرحمن جامى يشبه ترتيب النغمات فى جنس الأرموى.

---

(٢٩) Низами Эянжяви. Хосров вя Ширин. Тяржцмя сдяни Рясул Рза. Бакы. «Йазычы». 1982. (Повторное издание: Бакы. «Лидер няшрийяты». 2004)

(٣٠) احاجى بيكوف أساس الموسيقى الأذربيجانية الشعبية. باكو، يازيتشى، ١٩٨٥، ص ١٩ .

وننتقل إلى الدراما الموسيقية الشعرية فى الحوار الموسيقى بين باربيد ونيكيس والذى يتطور على النحو التالى:

يغنى باربيد نيابة عن خسروف:

لقد صمتت آلة التشانج التى تمتلكها نيكيس

وغنى باربيد على رنين أوتار ثلاثة

"لال عراقى"- غنى العراق المشهور

ارتفع ووصل للأفق[٣١] .

إن نظامى يصف الحوار[٣٢] ، ويقيم بطريقة شاعرية "جنس النوروز"[٣٣] . ("... وألقى "جنس النوروز" بالورود[٣٤])، ثم "جنس أصفهان" ("طالبًا الصفح، قام بغناء الحزن، وشدى المغنى بكلماته على جنس أصفهان")[٣٥] . "خيسارى" ("وعلى أنغام "خيسارى" من أغنية بالانكين استرجع صورة فتياته الرائعات")[٣٦] . وفى الأغلب فإن الحديث هنا يدور بالتناوب فى أداء مقام رست. ونضيف من باب التأكيد الجملة التالية:

---

(٣١) نظامى غنجاوى: خسروف وشيرين الأعمال الكاملة فى ٣ مجلدات. باكو، أذرنشر ١٩٩١ الترجمة عن الفارسية ك.ليبسكيروف، ص ٦٤٣ .

(٣٢) "رست" (يغنيه نيكيسا)، "عراق" (باربيد)، "نوروزى" (نيكيس)، أصفهان (باربيد)، "خيسارى" (نيكيس)، "عشاق"(باربيد)، "رحاوى"(نيكيس)، "ظريفكند"(باربيد) .

(٣٣) لقد ارتبط عيد الربيع فى الشرق "النوروز" بالعديد من القوالب الموسيقية، واستخدمت كلمة "نوروز" فى المقامات مقرونة بأسما، شوبه - نوروز أدجيم، نوروز - صبا، نوروز - رونده (مقام"رست")، نوروز - عرب (مقام "همايون") وكذلك أحد الـ٢٤ شوبه التقليدية لموسيقى شعوب الشرق الأوسط، نوروز - صبا (ويستخدم فى مقام "شور")، نوروز - حاره (شوبه مقام "رست").

(٣٤) نظامى غنجاوى. خسروف وشيرين. ص ٦٤٥ .

(٣٥) نظامى غنجاوى. خسروف وشيرين. ص ٦٤٧ .

(٣٦) نظامى غنجاوى. خسروف وشيرين. ص ٦٥٠ .

بكت السيتا التى يمسكها باربيد

وأدخلت فى جنس "رست" جنس"عشاق" الرائع[٣٧] .

"عشاق" – جزء من مقام رست، الذى تتكون مجموعته المؤثرة بوجود الدرجة الثالثة ذات الارتكاز الفرعى.

ونستمع إلى اللحنين الأخيرين فى جنس "رحاوى" ("وقامت تشانجا نيكيس- بظهور السحر مرة أخرى"- بالغناء فى جنس "رحاوى"[٣٨]) و "ظريفكند"

إنه يطفئ ألسنة العواطف بجنس موسيقى

وبدأ يغنى فى جنس "ظريفكند"

وغنى قصيدة غزل بديعة على أنغام الأوتار

ووقع فى حزن تشانج نيكيس الحزين[٣٩] .

بهذه الطريقة من المكن اعتبار أن ذلك الحوار تم أداؤه فى مقام دستجياخ، وتعاقب على الأداء فيه مغنون محترفون[٤٠] .

ننتقل الآن إلى مثال آخر يؤكّد على دورالجنس الموسيقى فى النظام الموسيقى فى القرون الوسطى.

---

(٣٧) نظامى غنجاوى. خسروف وشيرين. ص ٦٥٢ .

(٣٨) نظامى غنجاوى. خسروف وشيرين. ص ٦٥٤ .

(٣٩) نظامى غنجاوى. خسروف وشيرين. ص ٦٥٦ .

(٤٠) قالب الديستجياخ -أكثر قوالب الأداء شعبية من قوالب المقامات- وتتميز بتنوع فصولها ومقاماتها وأقسامها بين الغناء والرقص وفى ضوء فلسفة نظامى وأثناء البحث، يفرض تصوراً كهذا نفسه -المقام منجهة والأغنية- الرقصمنجهة أخرى مما يدفع للتفكير فى التوازى بين الربانى والدنيوى. المثالى والواقعى. ونذكر هنا بأن الموسيقى الدينية فى الإسلام كانت تستند بشكل أساسى إلى الغناء المقامى .

إن مفهوم المقام يستند قبل كل شيء إلى القاعدة النظرية المحددة والممارسة الأدائية فى القرون الوسطى. لقد ارتبطت قواعد الموسيقى بشكل وثيق بعلوم الفلك وتصوراتها حول نشأة الكون وتطوره. فالمعنى المشترك بين علوم الفلك والأصوات الموسيقية قد انعكس على المفاهيم النظرية لعلماء القرون الوسطى، لتصبح الموسيقى تجسيداً لإيقاع هذا الكون.

إن الموسيقى لدى نظامى تتحقق على خلفية الكون والفوضى، الزمن والفراغ. لقد اهتم بدراسة فيثاغورث عن "تناغم المجالات"، ودراسة أفلاطون عن "الأسطورة"، والتى استوحى منها فصلاً من قصيدة "ملحمة إقبال"، و"الأغانى التى أبدعها أفلاطون كى يعاقب أرسطو"[٤١].

فى الأمثلة الكثيرة لأشعار لنظامى، يؤكّد فيها على دور الحماية والتربية الذى تقوم به الموسيقى منذ بداية الخليقة.

إن نظرية الموسيقى، بشكلها التى وجدت به عند نظامى- هى أكثر المواد العلمية قيمة. فأبحاث القرون الوسطى حول الموسيقى تتميز بخصوصية شديدة نظراً للمفهوم الخاص عن المعرفة بشكل عام. خاصةً وأن نظامى يشرحها فى نظم شعرى بديع.

---

(٤١) نظامى غنجاوى. إقبال - نامه./ الأعمال الكاملة فى ٣ مجلدات. باكو، أذرنشر ١٩٩١ الترجمة عن الفارسية ك.ليبسكيروف، ص ١٦:

المراجع

١ . أ.حاجى بيكوف، أساس الموسيقى الأذربيجانية الشعبية. باكو، يازيتشى، ١٩٨٥ .

٢ . ك.ا.قاسيموف، مقتطفات من تاريخ الثقافة الموسيقية الأذربيجانية فى القرن الثانى عشر./ فن أذربيجان، باكو، دار نشر AH بجمهورية أذربيجان. ١٩٤٩ .

٣ . نظامى غنجاوى: خسروف وشيرين الأعمال الكاملة فى ٢ مجلدات. باكو، أذرنشر ١٩٩١ الترجمة عن الفارسية ك.ليبسكيروف .

٤ . محمود جيتات: بحث العناصر المشتركة فى الفن الموسيقى الإسلامى. / تقاليد الثقافة الموسيقية لشعوب الشرق الأوسط والأدنى والمعاصرة. مادة مجمّعة. السيمبوزيوم الدولى الثانى لنظريات الموسيقى.- سمرقند، ٧-١٢ أكتوبر ١٩٨٣ .

المحررين: د.ا.راشيدوفا، ت.ب.غفوربيكوف. موسكو/ دار نشر "سوفريمينى كومبوزيتور" (المؤلف المعاصر)، ١٩٨٧ .

جدلية إعادة هيكلة التفكير المقامى فى أذربيجان
(ظهور المقام السيمفونى)

بقلم / مينا حادجييفا

ينتمى المقام إلى الميراث الثقافى للشعب الآذرى، حيث يحدث تطور لفلسفة الأفكار المتطورة باستمرار، وفقًا للظروف المحيطة، والتى تؤثر لا على التفكير الموسيقى للمبدع والشعب فحسب وإنّما على جميع جوانب الحياة فى المجتمع. بل إن نوع الحياة والواقع اليومى وطريقة الحياة، أى أن المقام يعدّ قوة دافعة لتطوير التفكير الأذربيجانى على جميع جوانبه.

المقام هو ظاهرة تصاحب الإنسان منذ القدم. وقد أصبحت جسرًا فلسفيًا ثقافيًا بين القديم والمستقبلى مرورًا بالحاضر. وبدءً من القرن السادس عشر شهدت الحركة الموسيقية فى أذربيجان زخمًا دفع إلى تطور الثقافة الموسيقية الأذربيجانية وتطور العقلية الموسيقية الأذربيجانية. ومن هذا الزخم كان المقام الذى يستند إلى العالم الداخلى للآذرى، والذى يمتلك القدرة على التأثير فى التفكير الموسيقى والإحساس بالعالم وإدراكه.

فى فن المقام بتصنيفاته وأنواعه الذى يكوّن فلسفة الثقافة للمجتمع يُستخدم الشعر التقليدى للشعب الأذربيجانى، الذى وضعه عظام المفكرين مثل نظامى وخاجانى وأساروم وتبريزى ونسيمى وخاتاى، ومبدعو الشرق المتفردين: فضولى وواقف وزاكير وآخرون من مبدعى قصائد الغزل والرباعيات. لقد نفذ الشعر فى عمق معنى الفن الغنائى، لينقل بدوره إلى الوعى القومى أسمى الأفكار والمعانى الفنية

الجمالية، التى تحث على النقاء والطهارة وترقى لحكمة الفلسفة الروحانية والقيم التى تؤثر على العقلية الموسيقية للشعب.

إن ذلك هو "التطهر" بمفهومه الإغريقى، الذى يؤدّى إلى الاستيعاب السامى لفلسفة الثقافة الإنسانية. لقد استمرت تلك التقاليد حتى يومنا هذا، فالشعب يتطلب تلك الثقافة فى أى تجمعات نشهدها: من الأفراح إلى الحفلات الجادة والعروض المسرحية التقليدية، والعروض التليفزيونية والموسيقى المنزلية والطقوس الدينية. وفى جميع تلك الأماكن يتحول ذلك المزيج من المقام التقليدى والشعر وقصائد الغزل فى أداء الخاننده (مغنى المقام) والموسيقيين أو المغنيين أو الكورال، يتحول ذلك كله إلى فلسفة ثقافية للتفكير الموسيقى للشعب الآذرى. ذلك التفكير الذى حافظ على هويته وكينونته بصرف النظر عن أى تغيير شكلى يطرأ عليه. فهنا يكمن سر روحانية الإنسان الآذرى أينما كان.

لقد وضع أوزير حاجى بيكوف المفكر والعالم، دراسته المستفيضة العميقة "أسس الموسيقى الشعبية الأذربيجانية"، معمماً من خلالها جميع مظاهر الموسيقى الأذربيجانية، حيث يصف فى هذه الدراسة المقامات السبع الأساسية الموجودة فى أذربيجان، ليصبح هذا الكتاب ضرورة لكل ممارسى الموسيقى فى أذربيجان.

لم يتطرق حاجى بيكوف إلى المقام (الموسيقى التقليدية القديمة التى يحبها الشعب) فحسب، ولكنّه تطرق أيضًا إلى قيم الثقافة الغربية الرفيعة. واتجه نحو إنشاء الأوبرا الأذربيجانية فى باكو. وبدأت إعادة هيكلة التفكير الموسيقى من أوبراه الأولى. وكان ذلك ممكنًا من خلال تأليفه أوبرا "ليلى والمجنون"، على قصائد رائد الشعر الغنائى فى الشرق، الشاعر الآذرى العريق الذى عاش فى القرن السادس عشر محمد فضولى. تتكون الأوبرا من خمسة فصول، وستة مشاهد، وبنيت فى الأساس على المقامات الأذربيجانية المختلفة، والتى خلقت فيما بينها تجسيداً لأبطال الأوبرا والتصنيف - الكورال، الذى حقق درامية الأوبرا. وأقيم العرض الأول للأوبرا فى ١٢

يناير عـام ١٩٠٨ فى باكـو. وإذا كـانت أول أوبرا لأوزير حـاجى بيكوف قـائمـة على أدبيات قـديمة، فإن أوبرا كـير أوغلو التـاليـة كانت أوروبية بكل ما تـحمله الكلمـة من معنى، وكانت قائمة على الارتجال فى إطار ثقافة المقام.

بعد ذلك بقليل وفى منتصف القرن العشرين قام المؤلف الآذرى فكرت أمـيروف والمؤلف نيازى بوضـع مؤلفات جديدة. فقد ظهر قالب لم يكن مـوجودًا من قبل، وهو المقام السيمفونى، الذى أبهر كل العالم الموسيقى.

كان الحدث الكبير هو ظهور مقامين سيمفونيين، هما "شور" و"كوردأفشار" لفكرت أميروف. ومن الطبيعى أن ذلك الحدث لم يكن من قبيل المصادفة، ذلك أن والد أميروف ميشادى جميل كان هو نفسه مؤديًا للمقام، وعزف فكرت الابن على آلة التار الأذربيجانية. فقد يعزف المقام. وحينما أصبح مؤلفًا موسيقيًا ارتفع تفكيره الموسيقى ليـرقى إلى مـستـويات أخرى من فلسفـة الثقـافة، مما ساعـده فى إبداع مـا لم يكن موجودًا قبله. وتمثل ذلك فى مـقامين سـيمفونيـين، هما "شـور" و"كـورد - أفشـار"، واللذين جمع من خـلالهما بساطة المقام وتعقيد القالب السيمفونى، وعفوية اللحن، فى الوقت الذى استخدم فيه طرق وأساليب التأليف المعاصر.

إن فلسفة المقام التقليدى الأذربيجانى تحمل فى طياتها أساسًا فنيًا روحانيًا، حـيث يسـتـخـدم الخـاننده-المغنين- الشـعـر التـقليـدى الذى يحبـه الشـعب، من إبداع عظماء الشعراء نظامى وخاجانى وأساروم وتبريزى ونسيمى وخاتاى والشعراء الجدد مثل ألياج وحيد. إن المزج بين موسيقى المقام والكلمة الشعرية لأولئك الشعراء قد بلور تفكير شعبنا. ويستمد المقامان الكلاسيكيان لفكرت أميروف أصولهما من الأوبرا المقامية لأوزير حاجى بيكوف، ليمثلا خطوة جديدة فى التفكير الموسيقى للفلسفة الثقافية للمجتمع الأذربيجانى.

إن المقام هو الذاكرة الفلسفية للشعب الأذربيجانى والتى تجمدت فى الصوت. المقـام هو القـالب المتطور باسـتـمـرار والموجـود دائمًـا فى حـالة من التطور الجـدلى (الدياليكتيكى).

إننا بصدد تفتح حقبة جديدة من التفكير الموسيقى لإبداع المؤلف، والتى يمكن أن تحدث فى أذربيجان وحدها. ففلسفة ثقافة التفكير الموسيقى فى أذربيجان، قد حصلت على دَفعة جديدة ومقامات أميروف السيمفونية بنيت على أساس مكون من مدخلين للتفكير الفنى: المدخل الشرقى الأذربيجانى، والمدخل الأوروبى الغربى الذى يمثله التفكير الموسيقى السيمفونى. ويمثل المزج بين هذين المدخلين نموذجا تاريخيا جديدا للإحساس بالعالم وإدراكه. إن ذلك ما يفرضه الزمن نحو تطور التفكير الموسيقى القومى، مما يدفع باتجاه فلسفة جديدة لثقافة المجتمع الأذربيجانى.

ننتقل الآن إلى بعض الأفكار بصدد المقامات السيمفونية لفكرت أميروف، وتحديداً "كورد – أفشار، الذى ينتمى لنوع "ضرب – مقام". إن لحنية "زيربى – سيماى – شمس" مبنية على مبدأ التواتر بين المقاطع الآلية، والبناء الإيقاعى المحدد، إلى جانب غناء الخاننده الذى يتخلله الارتجال.

تلك هى خصائص "ضرب مقام" التى انعكست على مدونة فكرت أميروف، حيث تواتر تغير الميزان الموسيقى، للأجزاء التى يقوم بعزفها الأوركسترا، ويتخللها ارتجالات للآلات المنفردة. وهنا يكمن الاختلاف بين المقام السيمفونى "كورد – أفشار" لفكرت أميروف، و"شور". فكلا المقامين يعدان إنجازاً ضخماً ليس فى موسيقى أذربيجان فحسب، بل فى الثقافة الموسيقية العالمية على حد سواء. إن تلك المقامات تعد فخراً ومعلماً موسيقيًا للمستمع الأذرى، فهما على حق من أفضل ما كتب فى الثقافة الموسيقية الأذربيجانية على الإطلاق. إن تحول المقام التقليدى إلى مقام سيمفونى، قد أدى إلى إعادة هيكلة التفكير الموسيقى والعقلى للمجتمع الأذربيجانى. فالمقامات السيمفونية بقيمتها الفنية الجمالية، قد جذبت اهتمام دول العالم مثل الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وانجلترا وألمانيا وبلجيكا ورومانيا وتشيكوسلوفاكيا وبلغاريا وتركيا وجمهورية مصر العربية وإيران غيرها. إن قوة التفكير الموسيقى وفلسفة الثقافة لدى فكرت أميروف تمكنت من الارتقاء إلى مستوى القيم الإنسانية العامة.

إن قممًا فنية كهذه تتجسد فى شخص المؤلف الأذربيجانى فكرت أميروف، عازف التار، والخبير فى أمور المقام الأذربيجانى التقليدى، والذى سار على درب الثقافة الموسيقية الاحترافية الذى بدأه أوزير حاجى بيكوف.

وننتقل لبعض الأفكار بصدد إعادة هيكلة التفكير المقامى التى قام بها قائد الأوركسترا والمؤلف الموهوب نيازى، الذى دار هو الآخر فى نفس فلك أفكار فكرت أميروف. ويكتب نيازى فى نفس القالب الجديد مقاما سيمفونيا آخر، ولكنه ذو مضمون بطولى أسطورى فى هذه المرة- "رست". إن مؤلف نيازى يتمتع بلغة موسيقية رائعة تعكس تفكير المؤلف، وكونت مقاطعه المقامية المكتوبة فى مدونة العمل قالبًا موسيقيًا جديدًا يحمل صوتًا معاصرًا، مفهومًا من الناحية الفنية الجمالية والحسية العاطفية لأى مستمع. إنه يدل على خصوبة الفولكلور والمقام التقليدى الأذربيجانى. تلك الأرض الخصبة التى تطرح باستمرار، فتثمر اتجاهات جديدة تدفع نحو مستوٍ جديد لفلسفة الثقافة الأذربيجانية، ترتفع من خلاله نحو مستويات القيم الإنسانية العامة.

إن أدوات نيازى الموسيقية الأوركسترالية تعيد التذكير بصوت الآلات الشعبية: الساز والزورنه والتار وغيرهم، مما يعطى الموسيقى طعمًا قوميًا مميزًا. إن "رست" تأسر السمع من خلال نبضها الحيوى المشتعل، ولحنيتها الغنية وطزاجة أجناسها الموسيقية.

لقد مر المقام فى المجتمع الأذربيجانى عبر عملية تطور طويلة، حمل من خلالها فلسفة ثقافة التفكير. تلك الفلسفة التى تتحدد من خلال الشخص نفسه، ومن خلال أفكاره ومشاعره وتاريخه وكينونته. إن المقام من حيث الجوهر هو الحكمة الشعرية والموسيقية. إنه عملية المعرفة والغنى الروحى، ليس فقط للروح ولكن للعقل أيضًا. إنه يقوم بدور فلسفة الثقافة التقليدية للشعب الأذربيجانى. إن المقام لا يطهر ويرتقى بالعالم الروحانى لأذربيجان فحسب، بل إنه يفتح آفاقًا أخلاقية جمالية للقيم والمبادئ.

محدداً فى الإنسان الثقافة التقدمية.إن ظاهرة المقام تعد ظاهرة من واقع أنها تصاحب الإنسان، وتلعب دور الجسر الفلسفى الثقافى بين الماضى والمستقبل مروراً بالحاضر. إن الإنسان من خلال المقام يجسد رغباته ومشاعره ومعاناته وأفكاره التى تضم العالم الروحى للأمة. فتتجسد على المستوى المادى، لتحرك بدورها الإنسان. يكتسب المقام معنىً مختلف مع كل حقبة تاريخية ويربى ثقافة جديدة. وذلك لا يتعلق بأوبرا "كير أوغلو" لأوزير حاجى بيكوف وحدها أو باليه "الفاتنات السبع" لكارا كارابيف– إنما المقام هو أساس كينونة فلسفة الثقافة للشعب الأذربيجانى. حينما نقول كلمة "مقام" فإننا نعنى مفهوماً عاماً، ذا تنوع كبير، يتضمن معنىً كما يتضمن تعريفاً فلسفياً فنياً، ونحن نعنى هنا القوة الجامعة للمقام.

إن إعادة هيكلة التفكير المقامى فى أذربيجان تحمل طابعاً جدلياً مستمراً. فالثقافة الأذربيجانية الاحترافية يخترقها المقام بأبعاده الموسيقية فى ذات النسيج الموسيقى. فهو الأساس الوراثى لأى قالب فى مجال الثقافة الموسيقية الاحترافية الأذربيجانية. إن تلك العملية الطبيعية دخلت فى ثقافة الجاز الأذربيجانى، ودخلت فى فلك الموسيقى العالمية المرتجلة. ويعبر عن ذلك إبداع عازف الجاز الشهير واقف مصطفى زاده. وتواصل دربه ابنته الشهيرة عزيزة مصطفى.

إن ذلك المزج بين الجاز الغربى والأداء المتميز لعليم قاسيموف يدل على الاعتراف بإعادة هيكلة المقام الممزوج. ويكمن هنا إضافة إبداع عازفى الجاز الذين يمزجونه بالمقام، والمجتمعين فى نادى الجاز الشهير التابع لأكاديمية باكو الموسيقية المسماة باسم أوزير حاجى بيكوف.

وبهذه الطريقة، فإن المقام أثناء تحوله إلى قوالب أخرى من قوالب الموسيقى الأذربيجانية، قد حصل عملياً على الجنسية العالمية، وسط ثقافة التفكير الموسيقى الإنسانى بشكل عام. وتلك الظاهرة مستمرة فى إنجازاتها، مندفعة باتجاه آفاق فلسفية وجمالية جديدة فى قضية التأثير على الإنسان وتربية قيم ثقافية جديدة.

جبار كارياغد أوغلو:
تفسير جديد للمقام القديم

بقلم / زيمفيرا سافاروفا

لا يمكن الحكم على القيم الحقيقية لأى شعب إلا عندما يكون الشعب نفسه، من طبقات نخبة المجتمع حتى القاعدة الجماهيرية العريضة، يعشق هذه القيم ويعتز بها ويستطيع المحافظة عليها، ويقدر على توصيلها إلى الأجيال القادمة.

فى أذربيجان نجد أن مثل هذه القيم هى قبل كل شئ المقامات وأداؤها بواسطة أساتذة هذا الفن. إن المقام هو ذروة الموسيقى الشعبية الشفهية. ويمتد تاريخه الطويل عبر مئات السنين. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر وفى بداية القرن العشرين كانت المقامات تؤدى بنجاح فى شوشه وباكو، فى "الحفلات الموسيقية الشرقية" وفى استراحات مختلف العروض الدرامية.

إن هذه الحفلات الموسيقية، والعرض الموسيقى الذى قدم فى شوشه عام ١٨٩٧ عن ملحمة "المجنون على قبر ليلى" للشاعر فضولى، قد سجلت للأبد فى تاريخنا الموسيقى. فقد قامت بالدور الرئيسى فى إظهار الأوبرا القومية وخلقت أرضية مناسبة لها. وقد قام بدور المجنون كارياغد أوغلو الممثل الرائع لمدرسة المقام القاراباغية. أما وزير الشاب الذى حضر العرض الموسيقى الأول فى شوشه، وقام بالغناء ضمن الكورال ، فقد قرر بعد عدة سنوات، تحت تأثير عرض شوشه، كتابة أوبرا على أساس نفس الملحمة الشعرية والمقامات.

فى الثانى عشر من يناير لعام ١٩٠٨ تم للمرة الأولى فى باكو تقديم أوبرا "ليلى والمجنون" من تأليف أوزير حاجى بيكوف. وكانت هذه هى أول أوبرا مقامية فى الشرق الإسلامى. ولا شك فى أن الدور الرئيسى فى ظهورها يرجع إلى كارياغد أوغلو. لقد أردنا الإشارة إلى "أوبرا المقامات" باعتبارها مظهرا للتفسير الجديد للمقامات القديمة، وتتفق مع مبادئ كارياغد أوغلو. وبعد "ليلى والمجنون" ظهرت فى موسيقانا أوبرات مقامية أخرى. وعلى خلاف أداء المغنيين - المؤدين للمقامات فى الحفلات الموسيقية، حيث يعبرون فقط عن المعانى المجرده للحب والسعادة والحزن والأسى وما إلى ذلك، فإن هذه المقامات فى الأوبرا كانت مرتبطة بالأحداث المسرحية وأداء الممثلين، وكانت تخضع للفكرة العامة للعمل، باعتبارها وسائل موسيقية من أجل توضيح مضمون العمل، والتعبير عن الحالة النفسية العامة. ويكمن فى هذا الأمر أحد أسباب نجاح هذه الأوبرات.

واليوم يمكن "للأوبرات المقامية" وكذلك "المقام السيمفونى" الأذربيجانى، أن تتطور. وهى تتطور فى الظروف المعاصرة طبقا لمتطلبات العصر. وعند الحديث حول نشأة وتطور فنون جديدة للمقام القديم مثل "المقامات السيمفونية" يجب أن نذكر دور كارياغد أوغلو.

وباعتراف صانع هذا اللون الفنى فكرت أميروف، فإن الذى شجعه على هذا العمل هو كارياغد أوغلو بالذات. إن التصنيف الذى يتردد فى بداية سيمفونية المقام "كيوردى أو شارى" قد سجله أميروف من غناء كارياغد أوغلو.

وعلى هذا النحو فعند النظر إلى نشأة فنون "أوبرا المقام" و"المقام السيمفونى" التى تعتبر تأويلات جديدة للمقامات القديمة، يجب ملاحظة المشاركة المباشرة والعون من جانب كارياغد أوغلو.

إن الإبداع الثرى متعدد الجوانب لرائد فن المقام كارياغد أوغلو، الذى عاش وأبدع فى القرنين التاسع عشر والعشرين (١٨٦١ - ١٩٤٤) ، قد تطور فى اتجاهات عديدة. وفى هذه الاتجاهات انعكس التأويل الجديد للمقام القديم.

لقد كان كارياغد أوغلو يمتلك صوتا فريدا يصل مداه إلى ٢ .٥ أوكتاف وصوت تينور شاعرى درامى صداح فى النوتات العالية.

لقد كانوا يشبهون صوته بصوت كاروزو العظيم. ولما استمع سيرجى يسينين (أحد الشعراء الروس العظام فى ذلك الوقت- المترجم) إلى غنائه عندما كان فى باكو، كتب عنه قصيدة، وأطلق على كارياغد أوغلو لقب " نبى الموسيقى الشرقية".

كان كارياغدأوغلو وحتى سن الثالثة والثمانين، يغنى فقط بضبط نغمة "دو" على آلة التار، وهذا الأمر يعد مهارة بالغة ومعجزة فى أداء المقامات.

إن كارياغد أوغلو الذى امتلك أسلوبا غنائيا عالى المهارة ورفيع المستوى، فتح صفحة جديدة فى تاريخ فن الغناء الأذربيجانى . لقد تمكن بسعيه المتواصل من الوصول إلى إضفاء الروح القومية على المقامات الأذربيجانية ، منقيا إياها من التأثيرات العربية والفارسية. لذلك فقد اختصر بعض أدوار الشعب والفروع، كما قام بإضافة بعض آخر .

إن كارياغدأوغلو لكونه عارفا بالشعر الأذربيجانى، فقد غنى من كلمات فضولى وزاكر وواقف وسيد عظيم شيروانى وناتاوان وصابر، ومن كلماته هو أيضا . لقد كان كارياغد أوغلو ملما تماما بقوانين المقامات الأذربيجانية. وكان أستاذا لها يحسها بكل كيانه. وكان يستطيع أن يغنى مقاما واحدا لمدة ساعتين أو ثلاث دون انقطاع.

وهنا يبرز سؤال. كيف تمكن من ذلك دون أن يصاب بالتعب، ودون أن يصيب المستمع بالملل، بل يظل يجذب اهتمامه ويخلب لبه؟

إن الصوت القوى والنفس الطويل والعُرب الطويلة المزخرفة، والقدرة على الانتقال من مقام لآخر بواسطة التصنيف وتنويعاته الفريدة، وأستاذية الارتجال وإضفاء ألوان ديناميكية مختلفة على صوته، كل هذا ساعد على جذب اهتمام المستمع وسعادته ودهشته التى لا حدود لها، والتى كانت تختتم بالتصفيق المتواصل.

كان كارياغد أوغلو يقوم أثناء الغناء ببعض التغيرات والتجديدات فى المقام. ولكن بسبب عدم حصوله على تعليم موسيقى أوروبى لكتابة النوتة، فإن هذه التجديدات لم يتم تثبيتها فى أى كتب. بل كانت تتناقل شفاهة من مؤد إلى آخر، ومن فم إلى فم. ولا يمكن تصور مدرسة المقامات الأذربيجانية دون كارياغد أوغلو، كما لا يمكن تصور كارياغد أوغلو دون "منصورية".

يأتى بعد دور "منصورية" فى مقام "تشارجيا" دور "عُزال". لقد كان كارياغد أوغلو فى "عُزال" يرتجل ببراعة، لدرجة أن الفنانين المصاحبين له كانوا يرتبكون. وكان أحيانا يغنى المقامات التى يؤديها بصوت حاد عالى، لا بمصاحبة آلة التار، بل بمصاحبة آلة الكيمانشاه، إذ إن مجال آلة الكيمانشاه أعلى من التار. ولم يكن أحد يستطيع تأدية مقامات "منصورية" و"خيرات" الإيقاعية مثل كارياغد أوغلو. فقد كان كارياغد أوغلو يقول عن "خيرات" أنه مارشات. وكان يغنيها بروح عسكرية، كما لو كان يحرز انتصارا فى المعركة.

كانت أصوات جوقة كارياغد أوغلو الثلاثية بخلاف الفرق الموسيقية الأخرى، يتردد مثل صوت أوركسترا ضخم. ومن المقامات الإيقاعية التى قليلا ما تؤدى مقام "أوفشارى". وكان يغنيه بمهارة خاصة.

كان كارياغد أوغلو يحب كثيرا غناء مقامات الماجور. وقد دخلت العُرب التى غناها فى "خيرات" و"منصورية" و"خاسار" و"مخالف" و"ولايات" تاريخ غناء المقامات. وبروح شاعرية كان يغنى مقامات "كردى- شاهناز"، و"ديشتى" و"سيكا". وكانت عُربه فى هذه المقامات ترد بشكل أكثر رقة. ولا حدود لدور هذا الأستاذ فى تنقية المقامات الأذربيجانية من التأثيرات المختلفة، وفى إكسابها الروح القومية، والحفاظ عليها ونقلها للأجيال الجديدة. ولم يكن كارياغد أوغلومحدودا أبدا بالإطار القومى الضيق. فقد دُعى أكثر من مرة إلى إيران وتركيا ومدن آسيا الوسطى وما وراء القوقاز، حيث كان فنه يحظى بتقدير كبير. كما أنه غنى بالعديد من اللغات: الفارسية والعربية والتركية والجورجية والليزنجية.

إن كتاب كارياغد أوغلو "ذكريات عن ماضى الموسيقى الأذربيجانية" يمثل بحثا قيما وشيقا عن المقامات. كما أن لكارياغد أوغلو فضل آخر لا يقدر بثمن، وهو أنه حفظ فى ذاكرته حوالى خمسمائة تصنيفا وأغنية، كما سجل جزءً منها، وبذلك أنقذها من النسيان. وكان هو نفسه مؤلفا لبعض منها. وقد سجلنا ثلاث من أغنياته للمرة الأولى بصوت ابنته الصغرى شاهله هانم. وأوردناها فى كتابنا "نبى الموسيقى الشرقية" (باكو ٢٠٠٨)

لقد قامت بعض الجمعيات فى ريجا وكييف وموسكو ووارسو بتسجيل صوت كارياغد أوغلو. وبناء على تعليماته وتوصياته تم كذلك تسجيل أصوات عديدة من مطربى المقامات.

وفى الوقت الراهن يوجد فى ألبوم "منشدو قاراباغ" (كاراباخ خانينديليرى) تسجيل مدته ساعة لمقامات بتأدية كارياغد أوغلو: "بياتى - حجر" ، ارازابارى، تصنيف - ماهور، مانيندى - مخالف، اورتاماهور، ميرزا حسين سيكا، منصورية، سماعى - شمس، ايثيم سيكا، دشتى، شاهناز، ولايتى، وغيرها.

لقد أشرنا فقط إلى بعض التجديدات التى أدخلها كارياغد أوغلو فى فن تأدية المقامات. وفى سياق "التفسير الجديد لمقام قديم" أرجو أن تستمر تقاليد كارياغد أوغلو، الأستاذ العظيم من قاراباغ، فى فن المؤدين من الأجيال الجديدة، وأن يتردد المقام من جديد فى هذه الأنحاء فى شوشه - على "دجيدير ديوزيو" و"عيسى بولاقى".

البحث عن النموذج القومى فى السيمفونية الأذربيجانية
(حول مشكلة تفاعل السيمفونية والمقام)

بقلم / زمرد داداش زاده

لقد جرت نشأة وتطور السيمفونية الأذربيجانية فى اتصال وثيق بالتقاليد القومية، وفى المقام الأول بذلك الفن واسع النطاق فى الموسيقى الأذربيجانية التقليدية وهو المقام. غير أن العلاقة بين نوعى التفكير الذين يمثلهما السيمفونية والمقام لم تتكون بسهولة. إذ إن التكامل غير ممكن على أسس التكافؤ: فأحد الطرفين المتفاعلين يسيطر مخضعا الآخر له.

لقد كان العديد من المؤلفين الموسيقيين الآذريين، يبحثون عن طرق التكامل مع العناصر الأسلوبية لموسيقى باخ، وذلك بهدف إظهار جوهر خصائص المقام. وعلى وجه الخصوص فى الجزء الأول ("فانتازيا غنائية") للسيمفونية الرابعة لحاجييف يركز ابيزجاوز على المحاولة الناجحة لبناء ارتجال وتطوير مقامى على أساس المعالجات الأسلوبية لعصر باخ: "إن نقطة التلاقى المشتركة هى الطبيعة المرحلية للمدى اللحنى، التى تخضع النبض العروضى المتساوى والتركيبى للبناء اللحنى الحر".

وعلى أساس تحليل باسكاليا كارايف تصل ايمانوفا إلى نتيجة أن مبدأ باسكاليا يتحقق عضويا لدى المؤلف الموسيقى بفضل إمكانية التجسيد العصرى لأحد مبادئ التفكير الشرقى المرتكز على المزج الآنى للقاعدة والارتجال.

وفى مقال عن موسيقى "جابيلسياجى" لعلى زاده يكشف ببرجير عن "قوس التطابق" بين تلك الظواهر المختلفة مثل الإلقاء الغنائى المقامى والارتجال على العود الذى وصل إلى أوروبا من الشرق الأوسط، والبشارف وأسلوب باخ فى الارتجال.

إن كل الاستشهادات المذكورة أعلاه تؤكد أنه من الطبيعى أن يلجأ مؤلفو السيمفونيات الأذربيجانيون إلى مبادئ موسيقى باخ.

أما الطريق الثانى الذى اقترحه المؤلفون الأذربيجانيون فهو انعكاس مباشر لبنية المقام على أصوات الأوركسترا السيمفونى. وهكذا فإن أميروف، متبعا بصرامة الخصائص البنيوية للفن التقليدى، يبنى مقاماته السيمفونية على التتابع المتضاد لأجزاء حرة القياس (مرتجلة) وفنون ذات نظام قياسى (تصنيف ورنجى). وهنا، وربما للمرة الأولى فى الموسيقى الأذربيجانية تلاقى بوضوح وجها لوجه نوعان من التفكير، الارتجال والتأليف.

وسعيا للدقة القصوى فى بعث جوهر فن الغناء الفردى، يولى أميروف اهتماما كبيرا لتقنية النسيج اللحنى، ومن هنا يأتى استخدام الميزونات الإيقاعية وكثرة "سولو" مختلف الآلات الموسيقية. ولكن رغم كل الجهود ساد فى المقامات السيمفونية مبدأ مشوش، يقترب بالشكل من الرابسوديا المبنية على تضاد الأشكال متعددة الألوان. ومن أعراض هذا أن أميروف فى المقام السيمفونى "جولستان- بياتى شيراز" (١٩٧١) ، والذى كتبه فيما بعد، كان يسعى إلى التغلب على التشويش باستخدام واسع النطاق للأقواس الموضوعية ومبادئ التكوين الأوروبى (وخاصة السوناتا).

ومع تقدير الميزات الفنية الثابتة للمقامات السيمفونية، فإننا مع ذلك نعتقد أن اتباع نماذج أميروف، التى تعد طبيعية بالنسبة للمرحلة المبكرة لتكوين مدرسة التأليف الموسيقى، لم يكن ممكنا لفترة طويلة.

وهكذا فإننا نجد فى كلتا الحالتين اللتين تحدثنا عنهما، أن الجانب الذى يعانى غالبا هو تقاليد المقام. غير أنه بدءا من ستينات القرن الماضى يتعرض الموقف

للتغيير. وهنا لا يمكن ألا نراعى السياق السائد. وهو اتساع عملية انتشار الثقافتين الغربية والشرقية، وكذلك زيادة الاهتمام بالفن الشعبى فى البلاد. إن المؤلفين الأذربيجانيين، مسلحين بأساليب التأليف الموسيقى الجديدة يسعون إلى تجسيد المضمون الفلسفى والجوهر الارتجالى لفن المقام.

وفى سيمفونيته الرابعة "مقام" يقوم محمد قوليف بتحليل روابط القرابة الموجودة فى أساس نظام الأنماط الموسيقية للموسيقى الأذربيجانية. وتبهر السيمفونية بكثافة العمليات الموديولية التى تدخل بقوة فى الدراما، وتجردها من منطق ارتباطات الأسباب - النتائج "الخطية" وتخلق انطباع الحرية الارتجالية.

ومبتعدا عن بنية المقام يبنى المؤلف سيمفونيته باعتبارها لحنا من جزء واحد يتكون من تتابع حر لمراحل مختلفة. وعلى مدى العمل، كما فى الكاليدوسكوب السريع، تبرق وتختفى "شظايا" مقامية عديدة لا يمكن عمليا التعرف عليها عند الاستماع. وفى ظل ظروف التجديد المستمر للنسيج الموسيقى يقوم الإيقاع بدور الرابط: فهو يظهر فى البداية كخلفية لا تكاد تسمع، ثم ينشط تدريجيا متحولا إلى العامل الحاسم فى خلق جزء اليجريتو .(Allegretto) ويؤدى تحول هذا الإيقاع إلى ظهور مشهد لحن عسكرى (March) فى روح ألحان شوستاكوفيتش، داخلا فى تناقض مع الجو العام للعمل.

وقمة السيمفونية هى المقطع الختامى (Coda) الذى تصدح فيه فى آن واحد كل الأنماط الموسيقية الأذربيجانية الأساسية، وهذا التكامل النمطى يصبح نتيجة طبيعية للنظام الموديولى الذى وضعه المؤلف.

إذن، ما هى علاقة سيمفونية "مقام" بما سبقها من المقامات السيمفونية؟ بالطبع لا يمكن فى هذا العمل ألا نسمع أصداء تقاليد أميروف (وفرة السولو Solo والإيقاعات المنسجمة .(Unison) وإذا كان أميروف عند صنع نسيج موسيقى متعدد الألوان لمؤلفاته لا يخرج عن النظام التقليدى للأنماط الموسيقية، فإن قوليف يتحرك

بحرية فى حدود مقامات موسيقية موسعة، ويحل المهمة الفكرية للتعدد اللونى الهارمونى بمساعدة الأصوات الرنانة Sonorous والكلاستير. ومع ذلك فإن السعى بكل وسيلة لإظهار كل الأنماط الموسيقية والمقامات يؤذى الجانب الفنى للعمل، ويهبط به إلى مستوى التجربة. والشغف بطبيعة انحرافات الأنماط الموسيقية والأصوات الرنانة المؤثرة، قد جعل المؤلف ينسى جوهر خصائص المقام فكانت النتيجة أن لحنه ينضم إلى المقامات السيمفونية على المستوى الجمالى.

وفى السيمفونية "المقامية" الرابعة لأكشين على زاده، لم يتم تحقيق حتى "نواة الفكرة السيمفونية - الرواية والتأمل" (ارانوفسكى). وبهذا يسود فى العمل المبدأ التأملى. وفى بعض الأحيان فقط يقدم مجال اللعب. ويفقد المحدد الديالكتيكى (الجدلى) معناه- ارتباط علاقات الأسباب والنتائج. ومع الإخلال بتتابع "الموضوع- التطور"، فإن المؤلف يضع شكلا مميزا موجها: كل العمليات اللحنية موجهة نحو الظهور الختامى للأغنية العاطفية البسيطة "جيول اتشدى" (ويؤدى مطرب منشد دور ترجيع الأغنية) التى تكتسب مزاجا، ليس من خصائصها، حزن مؤلم، خلجات روحية، اضطراب.

وعلى حد رأى سوكولوف الذى بحث ظاهرة التطور الموضوعى الموجه، فإن نموذج هذه الألحان هو الارتجال

وأساس تغيير فكر الملحن هو أسلوب التحليل. إن على زاده محطما المنطق المعتاد، الفرضية- النقيض- التركيب، عن طريق تحليل الموضوع المقتبس، يأتى فى نهاية اللحن إلى التركيب. وهنا بالذات فى منطقة التركيب يكتسب النمط الذى تشكل على مدى اللحن سمات مثالية مكتملة.

بالإضافة إلى ذلك فإن ظهور الألوان الصوتية، فى اللوحة العامة ذات اللون الواحد للسيمفونية (الآلات الوترية)، قد أعد جيدا رغم عدم توقعه: فالنمو المتتابع للعناصر الرنانة يساعد على ظهور نمط الغناء.

إن توجه التطور الموسيقى نحو النهاية (دراما الهدف النهائى) أمر يتصف به كل من السيمفونية والمقام على حد سواء، باعتباره نتيجة للعملية الخاصة التى يتسم بها كلا الفنين عضويا. والخاصية المهمة لألحان المقام وهى العودة إلى البداية (وهذا يصور فى شكل دائرة) تلاقى تفسيرا لحنيا أصيلا.

وبهذا الشكل فإن التنفس الحر للفكرة العاطفية فى السيمفونية "المقامية" الرابعة لعلى زاده يأتى فى وحدة جدلية مع صرامة صياغة الشكل. ويجتاز المؤلف الحدود بين الارتجال واللحن. ويحقق الهدف الرئيسى وهو الحفاظ على الجوهر الارتجالى للمقام.

ومن وجهة نظر المشكلة التى تشغلنا نتوجه إلى السيمفونية الرابعة لعارف ميليكوف، الملحن الذى يؤثر منذ أكثر من أربعين عاما على "المناخ السيمفونى" ليس فى أذربيجان وحدها، بل وخارج حدودها أيضا. إن هذا اللحن الذى يمتد لساعة، يتميز بتركيز نادر للفكرة وكثافة المعلومات.

إن المؤلف بمقارنته مختلف أنواع التفكير، المونودى والبوليفونى، الهوموفونى والدوديكافونى، وبتغييره باستمرار لمكان الحدث، الماضى والحاضر، العصر العتيق والحداثة، الزائل والأبدى، يعيد تكوين بانوراما العصر الصوتية المتعددة الأشكال والأوجه. إن الانتقال فى الزمان والمكان هو أسلوب شائع فى الأدب (بولجاكوف، أيتماتوف، صمد أوغلو) وعند ميليكوف تحصل هذه الفكرة على تدفق موسيقى جمالى.

إن السيمفونية الرابعة لميليكوف لم تظهر إلا باعتبارها ثمرة للفكر الارتجالى. إذ إن جوهر الارتجال حسب رأى أرانوفسكى، يتلخص فى "ظهور العنصر غير المتوقع، وفى الخروج عن القوالب الثابتة الموجودة"

ويصل "الصراع مع القوالب الثابتة" لدى ميليكوف إلى الحد الذى تتحطم فيه الأشكال التقليدية تاركة مكانها لبنى جديدة. وبقول آخر يعمل فى السيمفونية مبدأ

"الوظيفة الدرامية" الذى يحول دون تفكيك الكل الفنى إلى أجزاء منفصلة. وفى عملية تكوين الشكل تكون القيادة للدراما "التى تخرج" بنية اللحن.

وتظهر فى العمل نزعة لاحظها زيمتسوفسكى فى حينه: "إن الموسيقى الآن كما لو كانت تود التحرر من أغلال التقاليد الكتابية والعودة إلى أسسها ومنابعها- إلى زمن المعايير الشفهية الشاملة للإبداع. ولكن على قاعدة تثبيتها بالنوتة. (تماما كالقانون الجدلى لنفى النفى)"

وعلى سبيل المثال فإن ميليكوف لدى تجسيده "نمط" مونوديا، يختار كنموذج أولى، مقامات بدون صلة لحنية، ساعيا لتحقيق تخطيط مرئى لانعكاس الإيقاع المقامى المركب، ورافضا لتعليمات القياس يستخدم المؤلف إيقاعات "-ritardono accelerando" والربع تون glissandi، ووقفات معبرة. وبقول آخر فإن ميليكوف يهتم "بالسياق العزفى" للمقام أكثر من النص.

وفى السيمفونية الثالثة لخماسيتين وتريتين، وبوقين وآلات إيقاع وبيانو، من تأليف راحيل حسنوفا، فإن المبادئ الأساسية للحد الأدنى تدخل فى تكامل شيق مع التقاليد المقامية.

إن السيمفونية مبنية طبقا لبرنامج محدد. الفكرة الأولى فى البرنامج تتكون من تنافس الخماسيتين، حيث يضطر كل منهما "لملاحقة شريكه (دخول الخماسى الثانى يتأخر فى البداية بمقطع واحد) وهذا الأسلوب يستعين بالتقنية "الميكانيكية" (عدم توافق المراحل، عدم التزامن) التى كثيرا ما يستخدمها أنصار الحد الأدنى. والفكرة الثانية تنظيم الإيقاع طبقا لمبدأ كومبلين- تارنوست. وأخيرا الفكرة الأساسية الثالثة هى التنامى البطىء الموجه للمفردات الأساسية المعلنة فى البداية، حتى السلم الكامل المكون من ثلاثة سلالم رباعية. "الهبوط للحد الأدنى" (أ. بيارت). وتحاول المؤلفة بالمادة التى تستخدمها الحفاظ على الملامح الرئيسية للسيمفونية – الصياغة والوحدة الدرامية، والفكرة الأساسية. ويمكن القول أن حسنوفا تعكس جماليات الحد الأدنى

فى الموسيقى الأذربيجانية، وتتناول بطريقتها الخاصة الأسلوب التكرارى للتطوير. إن موسيقى السيمفونية التى تبدو ساكنة للوهلة الأولى، تظل فى تطور مستمر، وتتنامى النماذج وتترتب دون توقف فى طبقات إيقاعية جديدة لا تتكرر.

فى علم الموسيقى يفرقون بين العمليات المميزة للمقام والسيمفونية. وهكذا نجد فى المقام أن "الشكل ينشأ فى كل مرة باعتباره نتيجة مباشرة لعملية الانتشار. ويمكن القول أنه فى المقام تم تنمبط أسلوب بناء الشك، أى العملية نفسها وليس نتيجة هذه العملية -شكل- بللورة". ولنقارن هذا بفكرة رايخ عن أنه فى موسيقى الحد الأدنى فإن العملية تنظم شكل العمل ككل. والسيمفونية الثالثة لحسنوفا هى مثال ساطع لهذا الشكل- العملية. إن اعتماد الموسيقيين الأذربيجانيين على منطق بناء اللحن المقامى والشكل، وعلى عملية مقامية خاصة، يؤدى إلى نفى الأشكال المعيارية فى إطار البنى أحادية الأجزاء. وأساس هذه المؤلفات هو تطور نمط موحد ومادة لحنية موحدة. وفى هذا الصدد فإن سعى المؤلفين الأذربيجانيين يتجاوب مع أعمال الأدب والموسيقى والسينما العالمية التى تستخدم أفكار "التيار"، و"الكون المتمدد"، و"النمو البيولوجى"، باعتبارها نماذج للتأليف. ويؤدى هذا الأمر إلى أن شكل السوناتا يستبدل بأشكل أخرى تؤدى وظيفته الدلالية وبناياته: الاستمرارية (حسنوفا)، النوعية -المرحلية (قوليف)، الكتلية (على زاده) المرآتية- المتماثلة (ميليكوف).

إن الأعمال التى جرى بحثها تصور بوضوح دور المقام فى عملية تجديد فن "التعميمات الفلسفية"، حتى فى شيمفونية " "tristessa لفرج كارايف، وهو موسيقى لم يؤكد أبدا على مناصرته للتقاليد القومية، فإن الوحدة غير العادية للعمليات اللحنية، والتوازن الديناميكى، والتطور المكثف، تستعين "بالتأثير" غير الظاهر لمبادئ المقام.

وفى هذا الصدد يثير الاهتمام رأى جريدة "تاجيس- انزيجير "بشأن عمل كارايف "Nostalgi": " إن المقام باعتباره فكرة وانفعال وإحساس بالزمن، وربما باعتباره مبدأ تجريدى للعمل مع نماذج لحنية، يتجسد فى هذا العمل"

ولا يبقى لنا سوى أن نضيف: رغم أنه فى السيمفونيات التى تستخدم المقام باعتباره نموذجا يجسد كل المبادئ المذكورة، فإن أحدها يكون هو المسيطر. وهكذا فإن المقام لدى ميليكوف يتجسد باعتباره فكرة، وعند على زاده باعتباره انفعالا، وعند حسنوفا وكارايف باعتباره إحساسا بالزمن.

المراجع

١ - ابيزجاوز.

أوبرا "كير أغلو" أوزير حاجى بيكوف. عن الاكتشافات الفنية للموسيقار.

موسكو ١٩٨٧ ص ٢١٧ .

٢ - ايفانوف.

كلاسيكية القرن العشرين وموسيقى كا را كارايف.

ملخص رسالة الدكتوراه فى الفنون. طشقند ١٩٩٠ ص ١٤ .

٣ - بيرجير. النبض الحى للموسيقى الشابة لما وراء القوقاز. فرانجير على زاده. مخطوط .

٤ - سوكولوف.

التأليف الموسيقى فى القرن العشرين: جدلية الإبداع.

موسكو ١٩٩٢ ص ٤٥- ٤٦ .

٥ - ارانوفسكى.

البحث السيمفونى. مشاكل فن السيمفونية فى الموسيقى السوفيتية، ١٩٦٠-١٩٧٥

ليننجراد ١٩٧٩ ص ١١١ .

٦ - زيمتسوفكى.

الفولكلور والموسيقى. تمارين نظرية.

موسكو ١٩٧٨ ص ١٦ .

٧- باجيروفا .

مشاكل التكوين المقامى.

ملخص رسالة الدكتوراه فى الفنون.

طشقند ١٩٨٤ ص ١٤ .

٨- كروم.

ستيف رايخ والحد الأدنى الكلاسيكى

الأكاديمية الموسيقية ٢٠٠٢ رقم ٣ ص ٢١١ .

٩- بارسكى.

فرج كارايف GĖNUG or not GENUG موسيقى من الاتحاد السوفيتى السابق

موسكو ١٩٩٤ ص ١٨١ .

مقامات وأغانى المؤلفين الموسيقيين الأذربيجانيين

بقلم / جيران محمودوف



من المعروف أن المقامات كان لها تأثير كبير على الكثير من ألوان الموسيقى الأذربيجانية. والأغنية هى أحد هذه الألوان. وسوف نتحدث هنا عن الأغانى الشعبية، وعن إبدا ع التـأليف الموسيقى. ولكنى أود فى البداية أن أتحدث قليلا عن لون أكثر قدما، وهو الأغانى الشعبية. فشأنه شأن الألوان الأخرى للموسيقى الأذربيجانية القائمة على التقاليد الشفهية، فإن الأغانى الشعبية قد قامت هى الأخرى على أساس الأنماط الموسيقية القومية. ولكن الصلة بين الأغانى الشعبية والمقامات لا تقتصر على أساس نمطها الموسيقى وحده.

فغالبا ما نلاحظ كيف يُدخل المنشدون فى إنشاد الأغانى الشعبية مقطوعات مقامية. ويجرى هذا الأمر أيضا أثناء أداء التصنيفات. وكتب البروفيسور زوخرابوف فى كتابه "موسيقى التقاليد الشفهية لأذربيجان" يقول أن دخول المقطع المقامى فى الأغننية الشعبية يتوقف على بنية الأغنية ذاتها، ويتحدد بمعرفة المنشدين أنفسهم. وكثيرا ما يؤدى المنشدون أغنيتين شعبيتين وبينهما فاصل من المقامات. ويقع

الاختيار عادة على الأغانى الشعبية المتجانسة. ويمكن أن يكون طابع الأغانى متفاوتا. فبالإمكان أن تكون الأغنيتان عاطفيتين، أو تكون الأولى عاطفية والثانية أكثر مرحا.

وقد وجدت تقاليد ترديد المقامات ضمن الأغنية استمرارا لها فى إبداع التأليف الموسيقى. فلدى متن الأغانى التى يضعها المؤلفون الموسيقيون نجد أداء مقاطع من المقامات. وقد بدأت الأغانى التى وضعها مؤلفون موسيقيون فى أذربيجان باعتبارها فنا مستقلا، تتكون وتتطور فى العشرينات من القرن العشرين. وقد تناولت الغالبية العظمى من المؤلفين الموسيقيين الوطنيين ذلك اللون الفنى الجماهيرى سواء بقدر كبير أو صغير. وتكون اتجاهان أساسيان فى تطوير هذا اللون الفنى، فتجرى صياغة جزء من الأغنية باعتبارها أغنية شعبية، والجزء الآخر بأسلوب موسيقى المنوعات. وهناك جانب معلوم من مؤلفى الموسيقى الوطنيين يضع الأغانى فى الاتجاه الأول بالذات. ويمكن أن نذكر من بين هؤلاء: روستاموف، ورزيفا، وجانجريروف، وأخوندوفا، وخان محمدوف، وعياسوف، ومحمدوف، وميرشيلى، وجادجييف، وباجيروف وغيرهم. وهناك مؤلفون موسيقيون انعكس الاتجاهان فى إبداعهم. ومن بين هؤلاء: ديغزالوف، وثابت أوغلو، وقاسمى وغيرهم.

وأود أن أشير إلى نقطتين مهمتين فى رأيى مرتبطتين بأداء مقاطع المقامات فى أغانى المؤلفين الموسيقيين. والنقطة الأولى مرتبطة بطابع الأغنية، أما الثانية فهى مرتبطة بشخصية مؤدى الأغنية.

فلا يمكن إدخال مقاطع المقامات فى أى أغنية على نحو عشوائى. وإنما يجب لذلك أن تكون ذات صبغة عاطفية، وأن يكون محتوى النص الشاعرى متناغما مع المقام.

وتجىء نصوص المقاطع المقامية فى أغانى المؤلفين الموسيقيين على هيئتين:

١ . يستخدم مقطعا أو مقاطع الأغنية باعتبارها أساسا شعريا للمقطع المقامى.

٢ . تؤدى فى مقطع المقام أبيات شعرية مناسبة من حيث المعنى.

علما بأن الاقتراح الثانى نادر الحدوث. وتفسير ذلك أن نصوص الأغانى تقوم أساسا على الكم الشعرى، بينما يقوم الغزل على العروض.

وقد لقى النوع الأول انتشارا واسعا، وهذا أمر منطقى، حيث غالبا لا تستخدم جميع مقاطع القصيدة فى نص الأغنية، ويمكن أداء الباقى مع مقاطع المقامات.

ونود أن نتناول أيضا مسألة شخصية مؤدى الأغنية نفسه. فحالة أداء المقام فى الأغنية من عدمه مرتبطة أيضا بالإمكانيات الصوتية للمطرب. ومن الطبيعى تماما أن المطرب الذى يستطيع غناء المقام على مستوى احترافى رفيع، هو القادر على أداء الأغانى الموسيقية المذكورة عاليه ,وفى تاريخ مدرسة الأداء الغنائى القومية أمثلة كثيرة على ذلك. ولكننا نود أن نتوقف عند اثنين فقط من المطربين.

فنانة الشعب شوكت على كبيروفا دخلت عالم الموسيقى لدينا بوصفها مطربة بارزة. وكانت موسيقية ذات جرس ناعم مثل المخمل، وطريقة خاصة فى الأداء وعلى ثقافة فى الغناء. واشتهرت شوكت هانم باعتبارها مؤدية ليس لها مثيل للمقامات والأغانى الشعبية وأغانى المؤلفيين الموسيقيين. وقد انطبعت كل أغنية من أغانيها فى ذاكرة المستمعين الكرماء.

وكثيرا ما كانت شوكت على كبيروفا تضمن مقاطع المقامات فى الأغنية التى تؤديها. وكانت تراعى محتوى وروح وبنية وطول الأغنية. وطول الأغنية له أهمية كبرى فى حالة إدخال المقام فى المؤلف، لأن وقت الأغنية ينبغى ألا يطول عن الحد، حيث إن الإطالة قد تضر بالتقبل الفنى الجمالى للأغنية ككل.

ونستطيع أن نذكر بين الأغانى والمقامات من أداء شوكت على كبيروفا "ديريلير" (الوادى)، و"داجلار" (الجبال) وغيرها.

وقد أدخلت المطربة المقامات فى هذه الأغانى فساعدت بذلك على إثرائها السمعى وزاد المحتوى المقامى للأغانى من الإحساس الشعورى.

وقد ذكرنا عاليه أن مقاطع المقامات قد أديت فى بعض الأغانى على نص جازيل (غزل). ويمكن أن نصادف مثالا لذلك فى برامج شوكت وأغنية ميرعشلى على كلمات جودجا "كوسوب ميندين" خير مثال ساطع على ذلك. فبين المقطعين الأول والثانى من هذه الأغنية أدت شوكت مقام على كلمات غزل وحيد "جيليريم" (إنى قادم). وتصف كلمات الأغنية النزاع بين حبيبين، وعن شخص فارق حبيبته. ومن ثم فإن مضمون الغزل له تأثير محدود على المضمون العام للأغنية.

وهناك مطرب آخر مشهور أدخل مقاطع المقامات فيما يؤديه من أغانى، وهو مطرب الشعب رشيد بايبوتوف. وقد اشتهر هذا المطرب الفريد طوال حياته الفنية المديدة المثمرة ليس فقط باعتباره مطربا مشهورا للمنوعات. وقد ولد وترعرع فى أسرة المنشد الشهير مجيد بايبوتوف وتشرب منذ نعومة أظافره جمال فن المقامات. ولهذا السبب بالذات أدخل رشيد بايبوتوف فى برنامجه أغانى المنوعات، بالإضافة إلى نماذج من الإبداع الشعبى، مثل الأغانى التى وضعها مؤلفون موسيقيون بروح شعبية.

وأود الإشارة هنا إلى أغانى جانجيروف "أنا" (ماما) وجادجييف "ماكى" من برنامج أغانى بيبوتوف المكتوبة بطريقة أقرب إلى الموسيقى الشعبية.

وعلى الرغم من أن مقطع المقامات فى أغنية "أنا" لجانجيروف لا يؤدى مباشرة، فإن الأداء الحافل بالأحاسيس الفياضة الغنية بالترانيم المميزة للمقامات، تضفى تنوع الألوان فى أداء هذه الرائعة الفنية. فرنين صوت بايبوتوف الساحر يضاعف من تأثير لحن الأغنية بالغ التعبير.

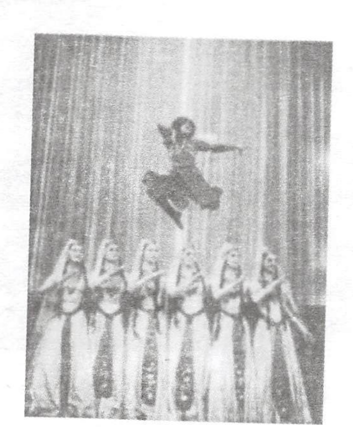
ويؤدى المطرب فى أغنية جادييف "لاليلير" مقطعا صغيرا من المقامات بين مقاطع الأغنية، وهو مبنى على نص الأغنية ذاتها.

وعلى الرغم من حجمها الصغير، فقد دخل بانسجام فى البنية العامة للأغنية، مضيفا النغمة الراقصة العامة للأغنية.

وهكذا، نرى أن جولة قصيرة بين إبداع اثنين من كبار أساتذة الأداء الفنى وهما شوكت على كبيروفا، ورشيد بايبوتوف، قد بينت مدى أهمية ووجاهة إدخال المقامات فى أغانى المؤلفين الموسيقيين، عندما تدخل عضويا فى نسيج ألحان الإبداع الفنى. وعلى أية حال، فإن هذا موضوع واسع يتطلب بحثا أكثر اتساعا، نأمل أن يتحقق مستقبلا. ولا يبقى لنا سوى الأمل فى أن يواصل المؤلفون الموسيقيون الوطنيون إسعادنا بنماذج جيدة من الأغانى المطعمة بالمقامات.

المقام فى الباليه الأذربيجانى

بقلم / آفياج جوسينوفا



المقام هو "درب التبانة" للروحانية.

إن عروض الباليه الأذربيجانية هى نسيج فنى يرجع تاريخه إلى أعماق الماضى السحيق.

ومدرسة التأليف الموسيقى الأذربيجانية التى تقوم على الجذور الراسخة للمقامات هى ظاهرة فريدة فى الموسيقى العالمية. والمقامات بجوهرها (الذى يعنى التطهير الروحى والتغلغل العميق فى أسرار النفس البشرية) هى بلا شك ظاهرة فضائية ("إخوان الصفا") فى حين نجد أن الغناء والرقص الفلكورى من الظواهر الأرضية. وحيث أن المقامات قد ولدت من الطقوس والمناسبات العتيقة والتعاويذ الساحرة، فهى تحوى فى ذاتها الاكتمال العضوى والبنية منسقة الإيقاع بحد يصل إلى الكمال، فيغوص فيها المرء إلى عالم كمال المشاعر والأحاسيس.

كذلك خرج فن الرقص الأذربيجانى من قلب الطقوس والمناسك العتيقة، وهو فن مميز وذو تقنية عالية (رسوم رقصة "ياللا" المنقوشة على جدران كهف جوبوستان وترجع إلى ٣-٥ آلاف سنة قبل الميلاد).



وتتميز الفنون التشكيلية الأذربيجانية بثرائها بالنقوش المحفورة على الجدران، وكذلك بازدهار فن المنمنمات منذ العصور الوسطى، والذى برز وترعرع فى مدرسة تبريز فى القرون ١٤- ١٦ ميلادية.

إن المقام هو موسيقى حركة الأفلاك، و"الشبكة البلورية" لبنيته هى الاكتمال الرياضى للوجود، ويمر بين أوصاله الرقص والرسم والزخارف، مطعما إياها بالألحان العظيمة، وباعثا فيها روعة جمال الحقيقة، وتاركا لها القدرة المتعطشة على تغلغل المقام فيها، وذلك نظرا لقدرته على بلوغ ما هو جدير به.

ويشمل مجال المقام الرقص والإشارة والرسم بالضوء والفنون المختلفة، ومن ثم فإن الكمال الأبدى مضمون له، لأن الخميرة الأصلية موجودة، ألا وهى المقام!

ولاشك أن الموسيقى تلعب الدور الرئيسى فى فن الباليه المسرحى متعدد الجوانب. فالموسيقى هى قمة الجوانب متعددة الصلات المتبادلة فيما بينها. ومع أن

السيناريو سابق فى التوقيت فى وضع مسرحية الباليه، غير أن الدراما الموسيقية تنظم إيقاع مدى الأحاسيس الانفعالية ولوحة ألوان المسرحية.

ونود أن نبرز بوجه خاص المقامات المرحلية المهمة فى عروض فن الباليه الأذربيجانى.

فعروض الباليه الأذربيجانية؛ بدءً من الباليه القومى الأول لبادالبيل "برج العذراء" فى عام ١٩٤٠، وانتهاءً بالباليهات الأخيرة للمسرح الأكاديمى للأوبرا والباليه مثل "قصة قزوين"، و"الخير والشر" لباكيخانوف فى عام ٢٠٠٨، تحمل فى ذاتها النواة الكاملة التى تعبر عن فن الباليه القومى الأذربيجانى، وذلك بالدرجة الأولى بفضل المدرسة الموسيقية القومية الجبارة التى أرسى أساسها العبقرى أوزير حاجى بيكوف. فأفضل مسرحيات الباليه الأذربيجانية والتى أصبحت ظاهرة فى فن الباليه العالمى، مثل "الحسناوات السبع" لكارايف، و"قصة حب" لمليكوف، و"ألف ليلة وليلة" لأميروف، وغيرها عرضت على أفضل مسارح العالم بعد عرضها الأول، وذلك بعد إدخال تعديلات عليها فى مشاهد الرقصات والسيناريو، مع بقاء الموسيقى الأصلية دون تغيير. فالمقام الأوركسترالى أو السيمفونى فى مؤلفات الموسيقيين الآذريين، قد ارتقى برقص الباليه الأذربيجانى إلى رعيل المبدعين العالميين. ففى الباليه الكلاسيكى الأذربيجانى الأول "برج العذراء" تلحين بادالبيل (إخراج هدايات زاده وباليه ف. فرونسكى والديكور ف. جوساك) الذى يمثل أول عرض مسرحى للباليه فى الشرق كله، نجد أن المؤلف الموسيقى استعان بسخاء بلوحة ألوان الأوركسترا القومية. ففى أساس تغيير اللون الموسيقى للبيئة الرئيسية جيوليانج والأداء الرائع لراقصة الباليه الأولى فى الشرق جامير ألمظ زاده، نجد مقام "بياتى - كرد". كما نجد الباليه مليئا بمواد الغناء الفلكلورى "آى بيرى باخ"، و"تيريكيمى" و"مزيمياميه" وغيرها. فالنوتة الموسيقية القومية التى عبر عنه الموسيقار على نحو ساطع، ساعدت على خلق نسيج ناجح للغاية لرقائق الرقص الكلاسيكى الأذربيجانى، حتى أن العرض ما زال حتى يومنا الراهن يتطور بنجاح على أيدى فنانى الباليه القوميين والعالميين.

وتمثل إحدى قمم الباليه السيمفونى الأذربيجانى مسرحية الحسناوات السبع لكارايف، التى عرضت لأول مرة على خشبة مسرح أخوندوف الأذربيجانى الحكومى للأوبرا والباليه فى عام ١٩٥٢ (سيناريو هدايات زاده وسلونيمسكى ووهمان، وباليه جوسيف، وديكور جوساك وألمظ زاده). وكانت غنية أيضا بالمقامات. فنجد أن معاناة العذراء "عائشة" فى الفصل الرابع من المسرحية تجرى على أساس مقام بياتى- شيراز، ورقصة منذر والفتاة على نمط "تشاخارجاخ" وصورة الشعب الشجاع على أساس مقام "رست".

وباليه "قصة حب" لأجيليكون، الذى عرض لأول مرة فى عام ١٩٦١ بمسرح ليننجراد للأوبرا والباليه (سيناريو نظيم حكمت وباليه جريجوروفيتش وديكور فيرسالا دزيه) قد انتقل إلى خشبة المسرح الأذربيجانى فى عام ١٩٦٢ مباشرة. ذلك أن الأسلوب العاطفى المحلى للحكاية الشرقية للموسيقى فرضت قواعدها الصارمة على مدلول الباليه. ومن هنا كان الاختيار الرائع للوحات المسرح والأزياء المزينة بالمنمنمات الأذربيجانية من العصور الوسطى، واستبدال الموشحات الشعرية بالغزلان الشرقية التى طعمت الموضوع بسيل المشاعر والأفكار. ومن الأمور البديعة أسلوب النغمات القديمة الذى اختاره المؤلف الموسيقى. واستخدم ميليكوف شخصية ميخمينا بانو وطريقة مقام "هومايون" باعتبارها لحنا رئيسيا، وعبر عن الحب المتأجج فى مستهل الفصل الثانى بواسطة طريقة ragمقام "هومايون" وغيرها.

كتبت الكسندروفا عن إبداع المؤلف الموسيقى تقول: "يتلخص تجديد ميليكون فى أنه استطاع الحفاظ على العالم الشعورى للمقامات، فى إطار التصور السيمفونى، ويتضح هذا الأمر بوجه خاص فى التأثير العاطفى النفسى". ومازال هذا الباليه يعرض بنجاح حتى الآن فى أكثر من ستين مسرحا من أفضل مسارح العالم.

واستقبلت صالة منوعات تشايكوفسكى بعاصفة من التصفيق منمنمة باليه على فيردينبكون فى "مقام" بال ر.أخونروف، ومحمدوف بالأداء الرائع لبليتنيف.

وشيراليفا، وذلك أثناء مسابقة الباليه الثالثة لعموم الاتحاد السوفيتى عام ١٩٧٢ . ويرجع ذلك أيضا إلى التضافر الفريد لنسيج مقام "بياتى شيراز" والأصوات المعبرة للممثلين. ومن قمم الباليه الأذربيجانى: مسرحية "ألف ليلة وليلة" لأميروف، التى خرجت إلى النور فى عام ١٩٧٩ على خشبة المسرح الأذربيجانى (سيناريو م. إبراهيم بك، ورقصات نازيروف، وديكور ناريمان بيكوف.

وكتبت أشوموفا عن إبداع فكرت أميروف للمقامات السيمفونية تقول: "إن أميروف توصل إلى النسيج الفنى الأمثل بين المنظومات الموسيقية المتضادة، وابتدع لونا مستقلا جديدا". وقد استطاع أميروف ملائمة الموسيقى وتصوير لوحة البايار الشرقى من خلال طريقة rag "شور"، ولوحة مرجانة والأربعين لصا، من خلال طريقة "تشاخارجراخ"، ليقيم صورة موسيقية بديعة بالأدوات القومية مثل التار وغيرها، ومستخدما الإيقاع وصوت فانيندا، وهو تركيب فريد من الطرق ونبرات التلحين، وموظفا غناء الرقص والألوان فى منمنمات الفنون، فتشابك فى عمل فنى متميز ليس له مثيل للصورة الشرقية غير المألوفة.

وينبغى الإشارة من بين الباليهات الأذربيجانية الفريدة البارزة، إلى المقام السيمفونى "رست" لنيازى (عام ١٩٤٩)، والذى عرض فى عام ٢٠٠٤ على مسرح الباليه. فقد طعم المؤلف المقامات بفواصل إيقاعية رتيبة، ومونولوجات غنائية فى الباليه عن الملكة البطلة تومريس.

وهكذا، نرى أن المقام فى عروض الباليه الأذربيجانى هو ظاهرة فذة وأساسية. فقد استطاع أن يغزل النسيج بالغ الرقة بين منمنمات الرقص القومى الأذربيجانى والرقص الكلاسيكى. وأوجد البنية المعمارية لمسرحية الباليه، وارتقى الباليه الأذربيجانى إلى مستوى أفضل مسارح الباليه فى العالم.

إن تناسق الكون وتناسب أبنيته الداخلية والأساليب الفنية الموضوعة فى الشفرة الوراثية، جميعها موجودة بأعلى درجة للتعبير عنها فى المقامات. والتقبل

النفسى للمعايير المجازية المجردة يرجع إلى تحرير الشخصيات المصورة من جوهرها الزائل وغير الجوهرى والمتزعزع. ومغزى ذلك أن الزخرفة اللامتناهية وجوهر بنية القوانين العامة هو التقاء الواحد فى الكل، وتغلغل الفكر البشرى فى قوانين الكون، والذى ينظم كافة العناصر فى نغم موحد يشمل كل شىء والذى اختاره المقام وعكسه فى ذاته.

المراجع

١ - محمدوفا ر.أ. الخصائص الموسيقية الجمالية للمقامات الأذربيجانية. باكو. "زنانية" (المعرفة) عام ١٩٨٧ ص: ٦-١٢ .

٢ - جابوفيتش ى. الموهبة والشعر- الثقافة السوفيتية عام ١٩٦٥ : ١٧ أبريل.

٣ - أخوندوفا ن .ف. الإبداع السيمفونى لعارف ميليكوف. ملخص رسالة الدكتوراه فى الفنون. باكو. عام ١٩٩٥ ص ١٦ .

٤ - اشوموفا أ. نظيم على فيردى بيكون.

التعبير بالأرغن لمقام بياتى- شيراز-. باكو عام ٢٠٠٧ ٤(٢٢) ص ١٨٥ .

صفحات من تاريخ المقامات
فى وثائق بدايات القرن العشرين

بقلم/ آلا بيراموفا

من بين ذخائر المجموعات التاريخية الموجودة فى متحف الثقافة الموسيقية بأذربيجان، تبرز المواد الخاصة بفن المقامات، وهو ما تمثله اسطوانات مسجل عليها مقامات وكتالوجات وأدوات موسيقية، وصور ومتعلقات شخصية لعازفى المقامات ونوتات موسيقية، وكان تسجيل المقامات فى بدايات القرن العشرين يتم عن طريق شركات، مثل جرامافون وسبورت ريكورد وباتى واسترافون. وعلى بطاقات اسطوانات الشركة اللندنية جرامافون كانت توجد علامة مميزة وهى علامتها التجارية على هيئة كيوبيد جالساً على الاسطوانة، ويكتب عليها بالريشة أو على هيئة كلب مستمع إلى الموسيقى عند جهاز جرامافون.

أما العلامة التجارية لشركة أسترا فون فكانت مزينة بنسر محدثًا بمنقاره البرق، أما كتالوجات واسطوانات شركة سبورت ريكورد فكانت تتخذ علاماتها التجارية ٣L . وما يجذب الانتباه أن كلمة مقام لم تكن موجودة لا على اسطوانات ولا فى كتالوجات ولا فى صحافة هذا العصر. فى الوقت الذى تذكر فيه أسماء كثيرة لمقامات مختلفة، مثل شوشتار وبياتى شيراز وجاتار وسارنج وغيرهم وتقسيماتهم مثل: تو، سيماى، شمس والحجاز وخسار والمخالف وغيرهم.

وقد تم تسجيلها فى أعمال بعض المطربين مثل جبار كارياد، والذى تردد اسمه كثيراً فى كتالوجات الأسطوانات فى ذلك الوقت، وكذلك أكبر خامشيف مغنى اليونور شوشنسكى وكاتشاتشى محمد خليلوف، ومشادى محمد فازيليف، وعلى عسكر

عبد اللايف، ومجيد بيبوتوف، وجاويد قوربانوف، وإسلام عبد اللايف، وقاسم عبد اللايف، وعسكر قوربانوف، ومحمد قولي شوشنسكي، وميشادي جلال زينالوف، وميشادي كافارا ايرنسكي، وكيار بالاي موسى سفارف، وأصلان وجونشود محمد أنيفا، وجاسان انيف، وقوربان بريموف، وشيرين أخوندوف، وميشاهي جميل أميروفا وإيرزابالا، وبيوليبول عليف، ونادير، والكورال بقيادة على عسكر عبد اللايف، والكورال بقيادة محمد تانشاتشي أوغلو ساشا وآخرون.

وتم نشر قائمة بأسماء هؤلاء المبدعين على موقع ديسكوجرافيا الذى أنشىء بمبادرة من موسيجا دونياسا وتحت إشرافه. وكانت اسطوانات المقامات تباع فى مدينة باكو فى محال الموسيقى، وفى ذلك الوقت كان يوجد فى باكو بعض المحال الموسيقية التى تتحدث عن ارتفاع الطلب على بضاعتها، فمثلاً متجر أمريكا كان يقع فى ٢٣ شارع تليفونيا (الآن شارع ٢٨ مايو) وكان له قسم فى مدينة جوبا، وبخلاف اسطوانات التسجيلات سواء كانت موسيقى أذربيجانية أو غير أذربيجانية كان يقدم هذا المتجر جرامافونات أو مشغل اسطوانات أمريكى الصنع، وتوجد منها نماذج الآن محفوظة فى المتحف القومى للثقافة الموسيقية فى أذربيجان.

وكان هناك أيضًا متجر قيثارة الشرق الذى كان يقع على ناصية كاليو باكينسكا حاليًا شارع (رافبلى) وشارع تريفو (الآن يوجد مكانها ميدان النافورات) كما كان هناك متاجر أخرى ولكن أكثرها نشاطا وتنوعًا كان متجر اندرجيجشك الواقع فى شارع ميليوسسكايا.

وبفضل جهود ويلبريبنكس موظف الأرشيف بالمكتبة الوطنية ببريطانيا تسنى تحديد أسماء المتخصصين الذين كانوا يقومون بتنفيذ التسجيلات الصوتية للموسيقيين الآذريين، فمن شركة جرامافون كان هناك الإنجليزى ادموند بيرس، والألمانيان فرانس وماكس خوجى، والأمريكيان فريد جيسبرج وويل جيسبرج، وبفضل جهود هؤلاء الأجانب حتى ولو دفعتهم أهداف تجارية، فقد تم الحفاظ على هذه التسجيلات الصوتية للأجيال القادمة، وعلى فن الغناء والعزف لعدد من الموسيقين

الآذريين البارزين أمثال: جبار كاريا، محمد فارزالف، كيتشاشيوجلو محمد، مجيد بيبوتوف، وآخرين، ويجب أن نذكر أن الموسيقى الأذربيجانية فى الكتالوجات -حتى ولو كان يشار إليها بالتترية- لم تختلط يوماً لا بالإيرانية ولا بالتركية ولا بغيرها، بل تذكر بعض الجهات تسجيلات الموسيقى الفارسية والأرمينية والتركية وغيرها بأنها تسجيلات الموسيقى الأذربيجانية (فى الكتالوجات التترية) على الرغم من أن الموسيقى الأذربيجانية إلى جانب عزفها من موسيقيين آذريين، كان يمكن تسجيلها بعزف موسيقيين غير آذريين.

هذه الحقيقة إلى جانب حقائق أخرى والتى تشهد بها الوثائق الأصلية التاريخية للمتحف، تبرهن بصورة لا تدحض بطلان المحاولات المعروفة لطمس هوية التراث الموسيقى الأذربيجانى واعتباره جزءاً من الموسيقى الأرمينية.

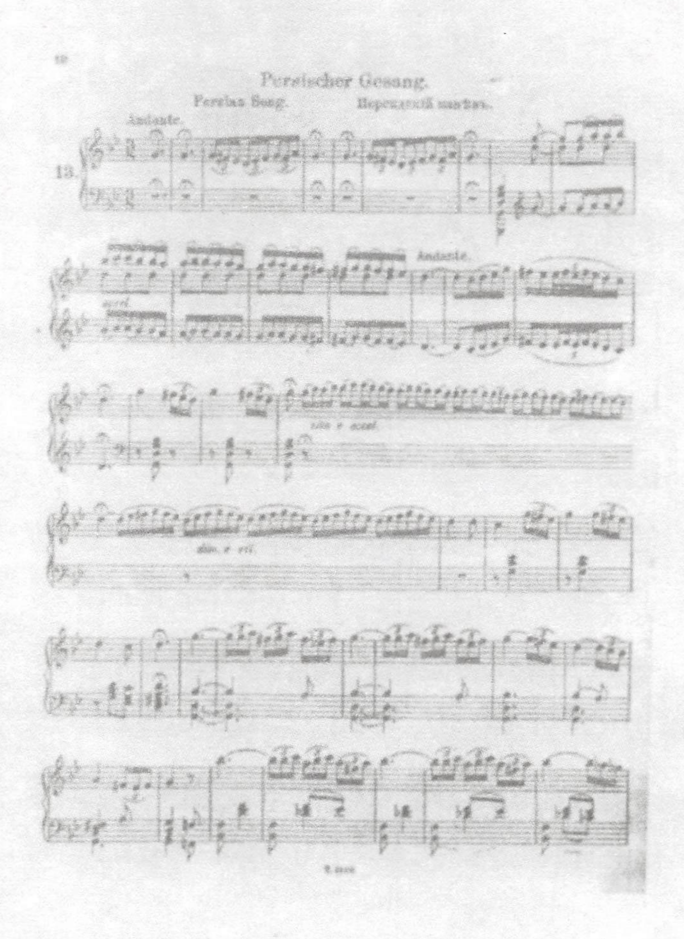
وتجدر الإشارة إلى أن متجر اندرجيشك كان يبيع اسطوانات سجلتها شركة جرامافون للموسيقيين من فارس. ولكن المعرفة السطحية لها تعطى تصورا عن الخلاف الواضح بين الموسيقى الأذربيجانية والفارسية وهوية كل منهما. وللمقارنة فقد سجلت الموسيقى الفارسية بغناء عدد من المطربين مثل ريزاتاخيرزادى، وريزاكوليخان، وأجاسيد حسين، وسيد رخيم. وكان غناؤهم (منفرداً أو دويتو) مصاحبًا لموسيقى البيانو والمزمار والكمان والمزمار والناى والطارة والكايامنشه والكمان والسانتورا والزيارب. وعزف الصولو كيامانش والكلارينت والكمان والأورغون والأوركسترا والموسيقى باستخدام الآلات المصاحبة للأوركسترا (تار بمصاحبة الأوركسترا، الأرغون والأوركسترا).

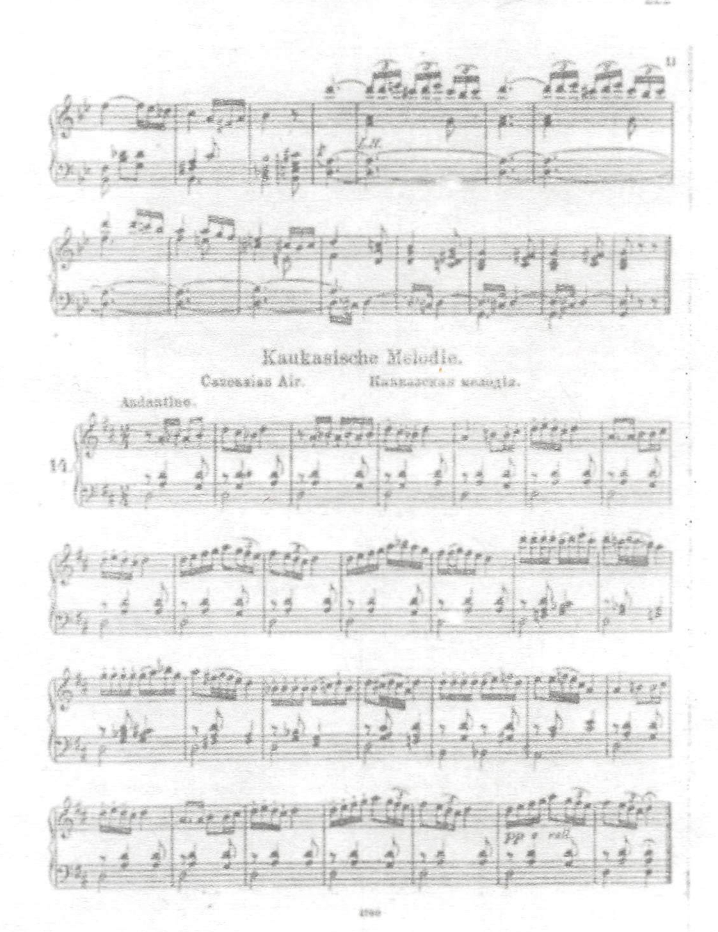
وبخصوص ما قيل أن الموسيقى الفارسية كان لها مستمعيها وكانت معروفة فى أوساط بعينها مثل عازفيها لسنوات طويلة، وهو ما يتضح من كلمات مسلم ماجامايف الذى شكا كثيراً فيما بعد -فى الفترة ما بين العشرينات والثلاثينات أثناء فترة عمله فى الإذاعة- من أنه بسبب المكافأة غير الكافية لم يظهر بصورة دائمة العازفون المبدعون فى الإذاعة، ولذلك كان يخرج على الهواء موسيقيون مشهورون بعزفهم

للموسيقى الفارسية والتركية والذين حظوا "بالنصيب الأكبر فى البث الفنى". (موسوعة الموسيقى الأذربيجانية، الجزء الأول، أكاديمية المجلس الوطنى الأذربيجانى، باكو، ٢٠٠٤، ص ٣٤٤)

وتشهد المقارنات الواردة بوضوح على أنه فى بداية القرن الماضى كان يفهم بشكل رائع استحالة خلط المقامات الأذربيجانية بغيرها من الثقافات الأخرى لدول الجوار، إلا أنه كانت هناك بعض حالات الخلط المصطلحى، وهذا ما اكتشفناه فى النوتات التى صدرت فى روسيا فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وهو (ألبوم شرقى – خمسة وعشرون لحن قوقازى وفارسى وتركى) للبيانو – المؤلف ديكر شينج – دار النشر سيمرمانا – بطرس بورج – موسكو و(بياتى – فانتازيا عن موضوعات قوقازية للكمان مع البيانو) – دار نشر جودخيل – موسكو.

ويسمى اللحن رقم ١٣ فى أولى هذه الطبعات باسم لحن فارسى، فى حين أنه يتطابق مع اللحن الأول للطبعة الثانية، والذى يسمى فيها فانتازيا فى موضوعات قوقازية، وهذه كانت تجربة تسجيل لحن مقامى فى المقامة الشعرية شوشتار، أما اللحن رقم ١٤ فى الطبعة الأولى والتى تتكرر بالكامل باللحن الثانى من نوتات الكمان والبيانو، فهى معروفة جيداً فى أذربيجان باسم دجانجي. وهكذا فإن كلتا الطبعتين تظهران ولو بمسميات مختلفة لموسيقى واحدة، على الرغم من أن مؤلفى المعالجات سابقة الذكر لم يستهدفوا التسجيل الدقيق للفولكلور الموسيقى، فإنهم يثيرون اهتماماً لا شك فيه باعتبارها من أوائل المحاولات المعروفة لتسجيل الموسيقى الأذربيجانية، وعلى الأخص المقامية منها. (هذه التسجيلات كانت غير معروفة بسبب مؤرخى تسجيلات الموسيقى الأذربيجانية، ولذلك لم تحظ بأى اهتمام) (مسلم مجامايف، حول فن الموسيقى فى أذربيجان، باكو، ١٩٨٧، ص ٦٥ – ٦٦) ومن ضمن المعروضات نسخة من كتاب الفن الموسيقى (١٩١٣) مير محسن نوواب شوشينسكى (١٨٣٣ – ١٩١٨).

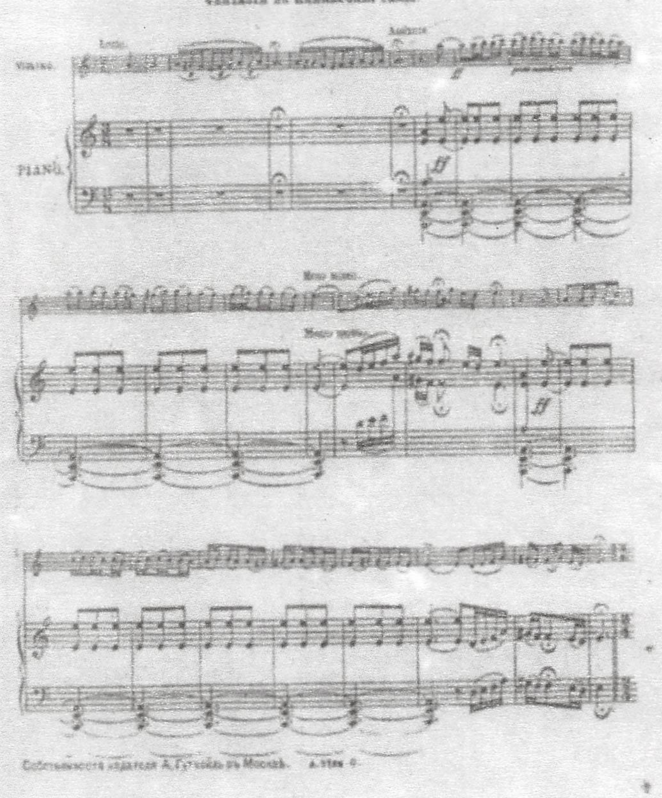

221
Persischer Gesang.
Persian Song.
Andante.
13.
Andante.

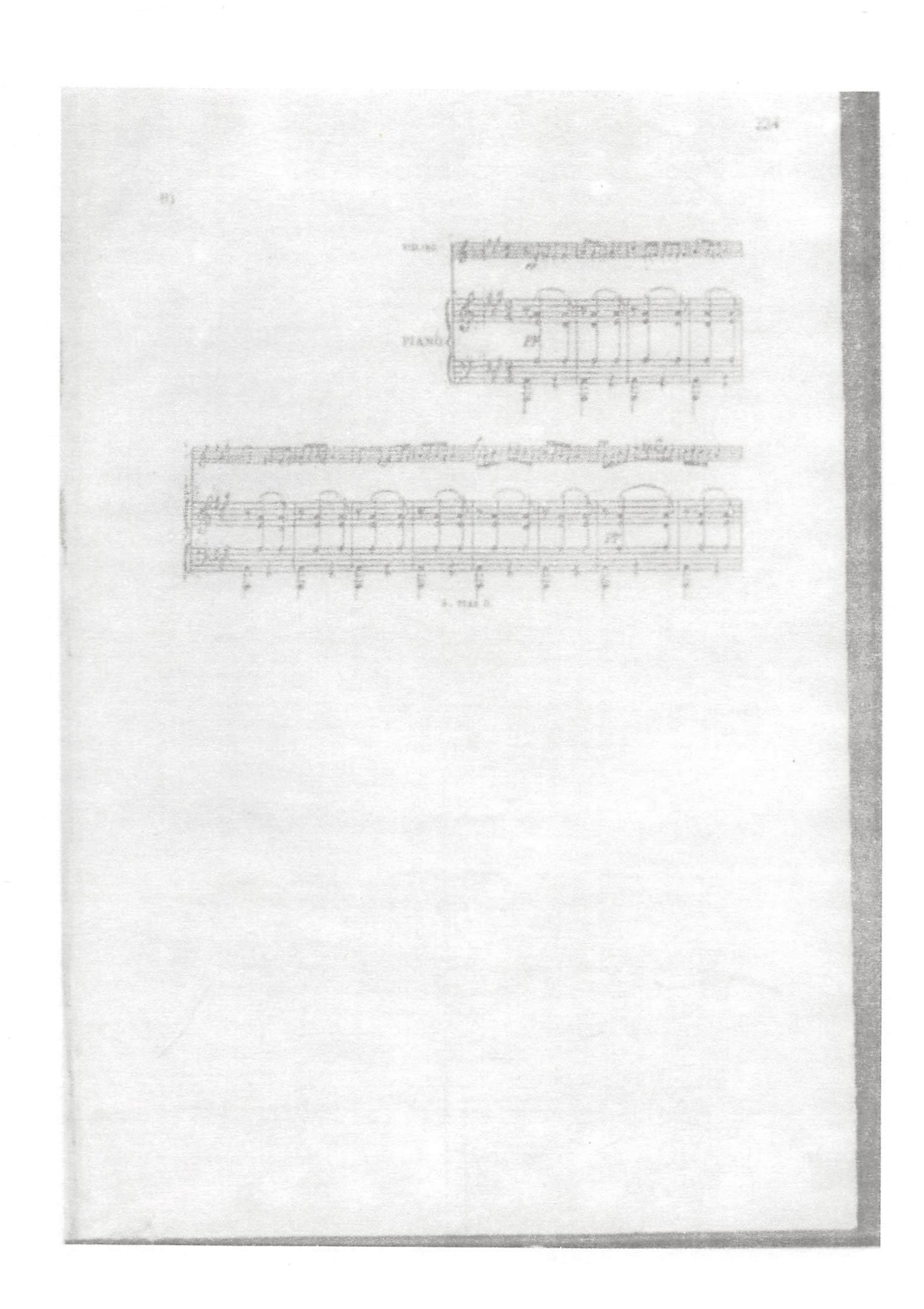

222
Kaukasische Melodie.
Caucasian Air.
Кавказская мелодія.
Andantino.
14.
pp e rall.

61

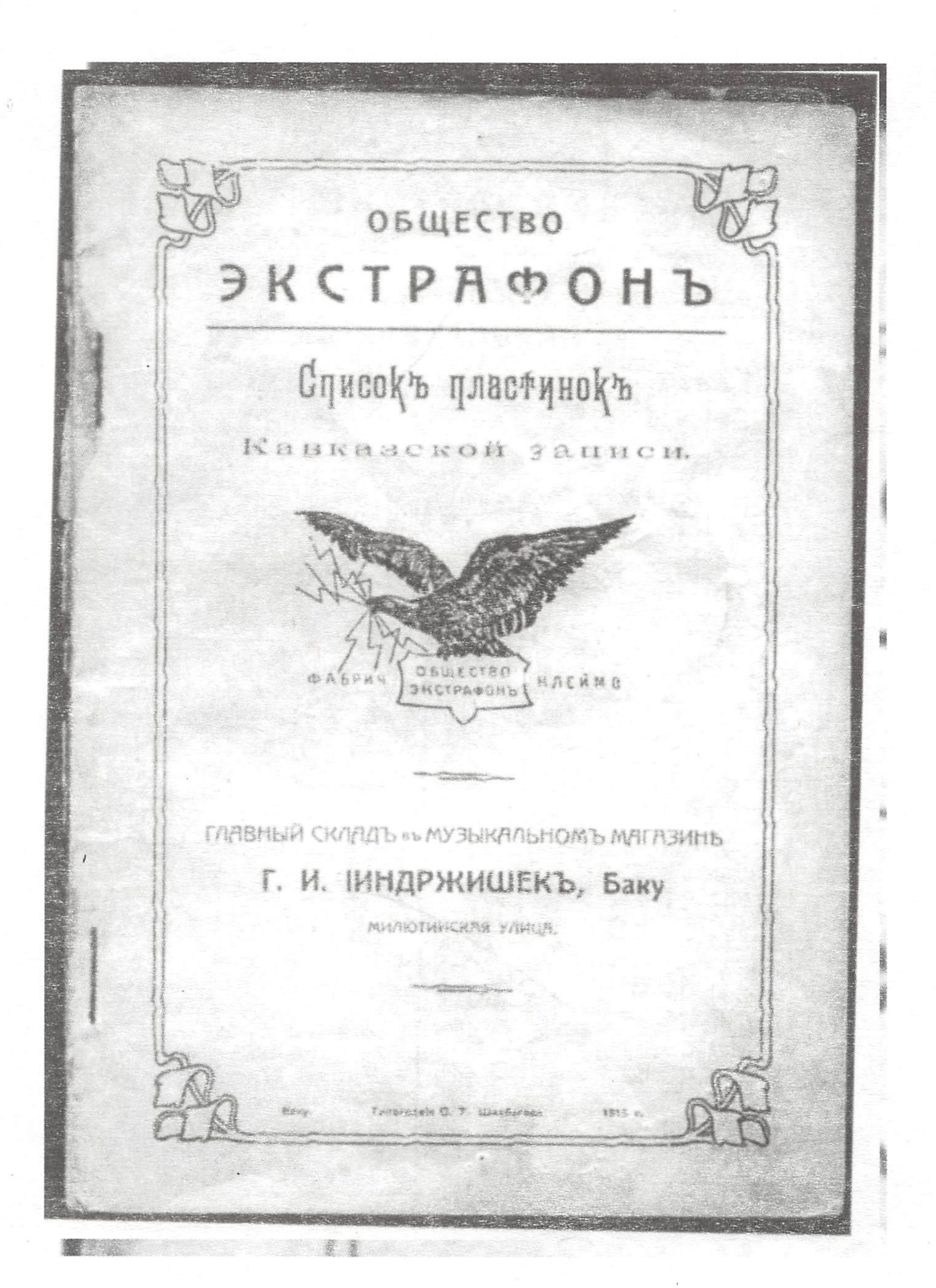
223






VIOLINO
PIANO


ПИШУЩІЙ АМУРЪ
ИЗДѢЛІЯ
ОБЩЕСТВА ГРАММОФОНЪ СЪ ОГР. ОТВ.
ПОЛНЫЙ КАТАЛОГЪ
КАВКАЗСКИХЪ ПЛАСТИНОКЪ
ТИФЛИСЪ.
БАКУ
МИХАЙЛОВСКАЯ УЛ., ДОМЪ АШУМОВА


ОБЩЕСТВО

ЭКСТРАФОНЪ

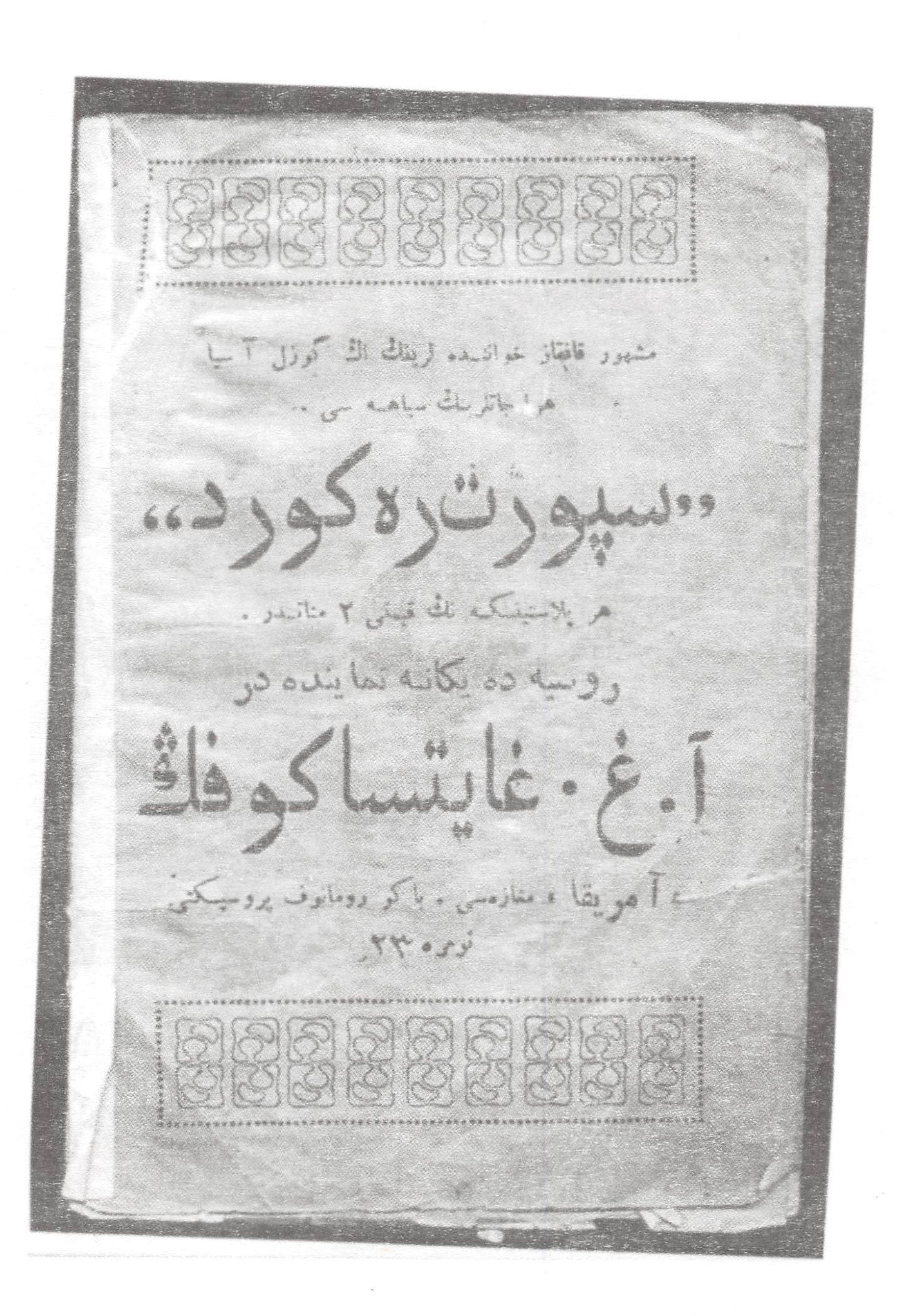
Списокъ пластинокъ

Кавказской записи.

ГЛАВНЫЙ СКЛАДЪ въ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

Г. И. ІИНДРЖИШЕКЪ, Баку

МИЛЮТИНСКАЯ УЛИЦА.


مشهور قافقاز خواننده زینالك الك كوزل آسیا

هرا جاترنك سیاحه سی .

,,سپورت رهكورد،،

هر پلاستینكه نك قیمتی ۲ مناتدر .

روسیه ده یكانه نماینده در

آ. غ. غایتساكوفك

« آموریقا » مغازه‌سی . باكو رومانوف پروسپكتی

نومره ۲۳

Каждому необходимо прочесть!

ОСТЕРЕГАЙТЕСЬ ПОДДѢЛОКЪ.

Во избѣжаніе подделокъ, прежде чѣмъ покупать пластинки, необходимо внимательно выслушать каждую изъ нихъ, что бы исполнители и пьесы были соответственны и удовлетворительны Вашимъ желаніямъ. Потому когда будете [illegible] пластинку, то передъ тѣмъ, какъ она исполнитъ какую либо пьесу, должно быть сказано:

(Поетъ такой то [illegible] такой то.) Только такимъ образомъ Вы можете получить пластинки тѣхъ пьесъ, которыя желаете. Въ противномъ случаѣ Вы вмѣсто пластинки **Джаббара** *получите другую.*

„Спортъ-Рекордъ"

Пластин. съ чернымъ этикет. [illegible] 10 дюйм. Цѣна 2 руб.

مشهور خواننده جبار قاریاغدیف

Джаббаръ Каріагдіевъ

(Теноръ шушинскій)

съ акк. тары **Курбанъ** и каманча **Саша**

99 { 50453 Шуръ [illegible]
  { 50454 Тас. Фарахъ

98 { 50428 Тавизъ Маргаи съ пен.
  { 50429 Тавизъ Тяфлиси съ пен.

100 { 50427 Таснифъ Лала съ пен.
  { 50291 [illegible]

Дуэтъ **Джаббаръ и Айдаръ**

علی عسکر عبدالله یوف

Алескеръ Абдуллаевъ

(Теноръ шушинскій)

съ акк. тары **Курбанъ** и каманча **Саша**

101 { 50501 [illegible]
  { 50502 [illegible]

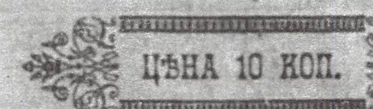


МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сочиненіе и изданіе

Наввабъ Миръ Мохсинъ ибни
Гаджи Сеидъ Ахмедъ

ШУШИНСКІЙ



ЦѢНА 10 КОП.

Баку

Электро-типографія Кр. Сулдж

1913 г.



در علم موسیقی

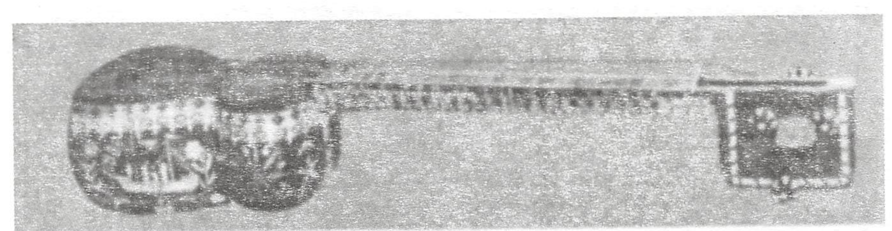
وضوح الارقام

قیمتی ۱۰ قپك مؤلفی و ناشری : قیمتی ۱۰ قپك

نواب میر محسن بن حاجی سید احمد قرابغی

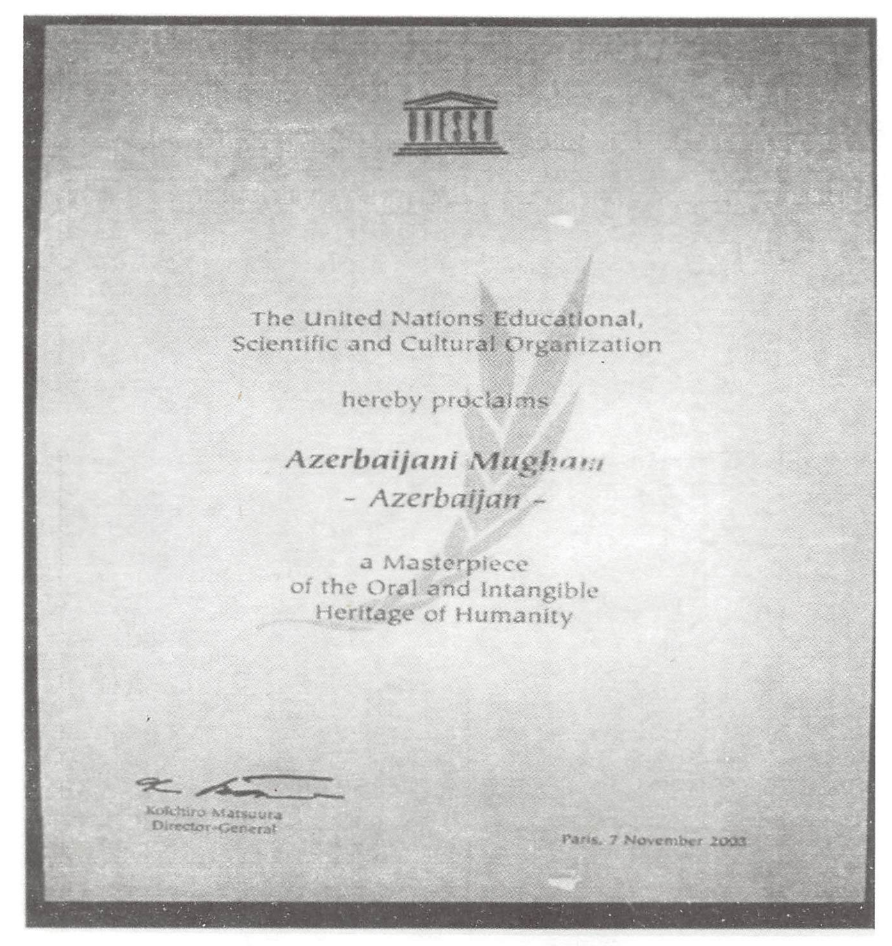
اوروج اوف قرداشلرینك الکتریق مطبعه سنده طبع اولندی

"Электро-типогр. Бр. Оруджевыхъ, Баку"









UNESCO

The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

hereby proclaims

Azerbaijani Mugham

- Azerbaijan -

a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity

Koïchiro Matsuura
Director-General

Paris, 7 November 2003

والذى تناول فيه مسائل تقسيم المقامات والعزف الموسيقى، هذه النسخة شيقة لأنها ترجع للمؤلف نفسه ،وعلى صفحة العنوان توجد بياناته، وهناك مجموعة أخرى من الشواهد التاريخية على تاريخ المقامات فى العقود الأولى للقرن العشرين وهى الآلات الموسيقية والمتعلقات الشخصية للموسيقيين – عازفى المقامات فى ذلك العصر.

ففى المتحف تحفظ بعناية الأشياء الخاصة بكيتشاتشى محمد خليلوف الشهير بكيتشاشى أوغلو محمد، مثل شوكة الدوزان وأشياء كثيرة من الورق مثل الصور

والأفيشات وغيرها، وفضيات المائدة وأدوات المعيشة الخاصة بقوربان بريموف. ومنذ فترة قريبة وفى سياق الأعمال البحثية، عُثر على آلة التار المرصعة باللآلئ الخاصة بعازفة التار الشهيرة شيرينا أخوندوفا، المحفوظة فى المتحف، وذلك بعد أن تعرف عليها الحارس الرئيسى للمتحف. وبالإمكان أن نستطرد فى قائمة الآثار التاريخية الأصلية التى تؤرخ لفن المقامات ووجودها فى العقود التالية للقرن العشرين حتى بداية القرن الحادى والعشرين، إلا أن هذا يخرج عن نطاق موضوعنا.

ونشير إلى أن المجموعات الفنية والإمكانيات القائمة تسمح للمتحف بالمشاركة فى كل المشروعات الخاصة بالمقامات فى الوقت الحالى.

ونختتم منشورنا هذا كلحن ختامى يتمثل فى الوثيقة الصادرة فى ٧ نوفمبر عام ٢٠٠٣ المحفوظة فى المتحف، والمذيلة بإمضاء وختم المدير العام لمنظمة اليونسكو كيوشيرو ماتسورا، والذى أعلن فيها أن المقامات الأذربيجانية هى رائعة التراث الإنسانى الشفهى.

***

الثقافة والمقام
"بعض الجوانب الفلسفية للقضية"

بقلم / إلهام محمد زاده

إن الثقافة الأذربيجانية والمقام يرتبطان معا على نحو تاريخى، كما يعترف بذلك معظم الباحثين الآذريين. والأكثر من ذلك أن البعض منهم يستخدم مفهوم المقام الأذربيجانى، ويرون عبر هذا المفهوم وجود نمط ومذاق خاص يميز الطابع القومى إلخ.. ولكن الأمر ليس فقط فى ارتباط المقام بالتاريخ وبالحياة العملية للشعب، وقيامه على أساس قوانين الفكر الشعبى الفلكلورى وتمتعه بفلسفته الخاصة، ولكن من وجهة نظرنا الأهم هنا أن المقام يتصل بصورة لا تنفصم بنواة الثقافة الأذربيجانية على اختلاف طبقاتها المعاصرة. وإذا كنا سوف نفهم تحت مصطلح "الثقافة" الدين والتقاليد والعادات والأساطير، أى كل ما يصل نواة الثقافة بالماضى أو انعكاسات هذا الماضى فى الحاضر، فإن تلك الخاصية للمقام لم تكن لتعطيه شعبيته.

إن الثقافة مع كل أهميتها بالنسبة للماضى، التاريخ والأثر والوعى الجماعى إلى جانب الحاضر والتنبؤ بالمستقبل (الرؤية الحديثة والفهم) فإن تلك الخاصية هى تحديدا ما يهم الباحثين. أى أنه من أجل أن يظل مفهوم المقام الأذربيجانى مفهوما حرا نشطا، فلا بد أن نفهم ونستوعب كيفية الجمع فى هذه الثقافة القومية، أو تلك بين الماضى والحاضر، أى النشاط الفعال الذى يستطيع أن يأتى به المقام، كما أنه من الضرورى التأمل فى قضايا الفلسفة والثقافة والمقام.

من المفهوم أن الفلسفة دائما ما ترتبط بفهم الثقافة والتحولات التى تحدث فى الثقافة والإنسان، ولكننا نؤكد بشكل خاص أننا نعنى هنا الفهم والتحول المهنيين. لذلك سنحاول فى بحثنا التوقف عند دراستين أساسيتين على خلفية الصلة بينهما: الأولى هى ما تمثله نواة الثقافة، والمكانة التى يشغلها المقام فيها، والثانية هى ما يجب على الفلسفة فعله من أجل ألا تفقد الثقافة الأذربيجانية هويتها وألا تفقد نبضها الساعى نحو التطور.

لقد قمنا باستطلاع رأى سريع قام به المعهد الأكاديمى للفلسفة وعلم الاجتماع والحقوق. وأكد هذا الاستطلاع أن غالبية العينة التى تم الاستطلاع عليها - ومن ضمنهم رجال ونساء، شباب وطاعنون فى السن - يعتبرون أن المقام بالنسبة للأذربيجانيين أكثر من مجرد موسيقى، فهو مصدر للوحى، وجزء من القيم، وبدونه لا يمكن تصور سلوكياتنا، إلى غير ذلك. والكثير ممن خضعوا للاستطلاع أكدوا ضرورة العمل على نشر المقام، وأكدت الغالبية، أنه فى هذا المجال يتم عمل الكثير، مشيرين إلى أهمية افتتاح مركز المقام فى باكو، وإصدار موسوعة المقام ونشاطات أخرى. وردا على سؤال: ما الذى يجب عمله من أجل تطوير المقام؟ أجاب الكثيرون، أنه لا بد من إصدار اسطوانات مدمجة سمعية وبصرية، ولا بد من أن تساعد النخبة فى التطوير والدعاية. وقد كان هناك تركيز أقل فى الإجابات على قضية: ما الذى يجب أن تكون عليه فلسفة المقام؟ وأى دور للفلسفة فى نشر المقام، والحفاظ على هوية الثقافة الاذربيجانية كثقافة معاصرة؟ بالطبع لا يمكن أن نعتد بنتيجة الاستطلاع، ولكن لم يكن ذلك هدف الاستطلاع. فقد قام الاستطلاع بتوضيح أن قضية الثقافة والمقام قضيتان لهما الحق فى وضعهما موضع البحث العام، ليس فقط من قبل المتخصصين فى نظريات الموسيقى. ونود الإشارة بشكل خاص إلى أنه قد تبين أن دراسة المقام فى معاهدنا لا تتم فقط فى مجالى علم الجمال وعلم الثقافة، وإنما تتم أيضًا فى مجالات التاريخ والفلسفة، حيث يتم تحليل العلاقة بين الفلسفة الصوفية

وألوهية الكون والمقام، وكما أسلفنا فى مجال علم الاجتماع. إن الفلسفة جزء من الثقافة، ولكى نساعد على تطور الثقافة، واقتراح أفكار جديدة، فلا بد أن تكون الثقافة قادرة على رد الفعل تجاه الثقافة الموجودة فعليا. وكرد فعل لتلك القضايا فإن الثقافة من حيث الجوهر تبرر وتضفى شرعية على المؤسسات والتكوينات الثقافية، بينما تنتقد آخرين، بمعنى آخر فإن الفلسفة - جزء من الثقافة، وتستطيع مع كونها جزء لا يتجزء منها، أن تتعامل معها ككيان خارجى، أى أن تغير وتحول بعض من مركباتها. إن الفلسفة بهذا الشكل، تعد جزء من الثقافة يعبر عن قدرته على تغييرها. لذلك فهى (الفلسفة) مهمومة لكى ترى الثقافة متعددة الطبقات، تحوى فى داخلها ثقافات وعوالم متعددة. إلى جانب أن تطور الثقافة يعنى زيادة طبقاتها، أما فلسفة المقام، أو المفهوم التاريخى الفلسفى للمقام، فهو مجرد طبقة واحدة من الثقافة، عاجز عن فهم بقية الطبقات، والعلاقة المتبادلة بين الثقافة والمقام. إن العلاقة بين الطبقات المختلفة للثقافة كثيرا ما تكون متوترة، بل أحيانا ما يبدو أن تلك الطبقات تزيح بعضها البعض. إنها الفلسفة وحدها التى تحاول احتضان الكل، لذلك، فهى مهمومة بتنسيق العلاقات المتبادلة بين الثقافات والعوالم والحقب...إلخ. وفى الوقت نفسه، فلا يوجد طريق مبدئى فى فهم تلك العلاقات. لذلك يقوم الفلاسفة باقتراح مفاهيم ومناهج، تمكن من فهم الثقافة، وسلوك الإنسان والعالم، والتفاعل فيما بينهم.

إن تصورنا عن أن الثقافة متعددة الطبقات، يفترض حتمية وجود نواة بداخلها، تبدأ منها تطورها، أو تحصل منها على الطاقة الدافعة نحو التطور. ومن حيث المبدأ، فإن كل ثقافة قومية معاصرة تمتلك نواة كهذه. فلنتطرق على سبيل المثال لتعريف ى. تايلور للثقافة، والذى ينص على أن "الثقافة تتكون من المعرفة والعقيدة... والقوانين والعادات...التى يتعود عليها الإنسان باعتباره عضوا فى المجتمع". (ى.تايلور الثقافة البدائية. ١٩٨٩ صفحة ١٨). وهناك أيضا تعريف أ. كريبير، و ك. كلاكخون، إن الثقافة وفقا لرأيهم تتكون من معايير داخلية وظواهر خارجية تحدد السلوك المتحقق

والمنتقل عبر الرموز، وهى (الثقافة) تظهر نتيجة للنشاط البشرى، بما فى ذلك تجسيد هذا النشاط فى الوسائط المادية. ولكن كلا التعريفين لا يجيبان على السؤال التالى: ما الذى يدفع بالثقافة نحو التطور؟

يتحدث الباحثون أحيانا عن مستويين من الثقافة: مستوى مادى يكوّن القاعدة المادية للمجتمع، ومستوى آخر روحى يحوى داخله الإنجازات فى مجال الفن والعلم وغيرهما. إن تلك الفكرة تفترض فهمًا بأن الروحانية هى التى تعطى الدافع للتطور، أى بشكل محدد أن ما تقدمه الفلسفة باعتباره تحليلا لهيكل المناقشات واللغة وحتى الوصف البسيط للظواهر الطبيعية أو الروحية، يعد فى واقع الأمر ليس مجرد فهم أو استيعاب شىء موجود بالفعل، وإنما وصف لمعايير وتوصيات لأنشطة وعادات محددة. لذلك فإن هذا المزيج من الفهم (التوضيح)، ووصف المعايير المحددة للسلوك والمثل، والذى يكون غير قابل للتحقيق فى البداية، يعطى برنامجا للعمل ويهيئ الظروف من أجل تطوير الثقافة. ومن الممكن افتراض أن النواة تعد الجزء الأهم من الثقافة فى الثقافات التقليدية، أما الثقافات المعاصرة فإنها تسعى فى الأغلب (ولو نظريا) إلى عدم فقدان الدافع للتطوير مع الحفاظ على النواة، مما يفسر احترامهم للعلم والفلسفة.

إن الثقافة تتضمن أفكارا تقليدية (تكونت عبر التاريخ)، والممارسات الثقافية العملية التى تمثل قيمة خاصة. ومن وجهة نظرنا فإن التضخيم المعروف لدور النواة يجعل من عملية تطور الثقافة وتغييرها أمرا صعبا. فى الوقت نفسه فإن عدم الإحساس بقيمة النواة يؤدى إلى أن تفقد هويتها، وتذوب وتصبح جزء من الثقافة العالمية الموحدة.

يتميز الوعى التقليدى بأنه ينظر بشكل سلبى لكل محاولات تغيير الثقافة. ووفقا للخبرة البحثية على مدار السنوات، وجدنا أن ثقافتنا وعقليتنا لا تعد تقليدية على طول الخط. ويتضح ذلك فى مثال المقامات الأذربيجانية التى انفصلت عن مدار الثقافة

الإسلامية العامة. إن تاريخ تطور المقام فى أذربيجان فى القرن العشرين، يشهد على أن تراكم الخبرة فى فن المقام يجمع فى داخله عنصرى التوارث والتجديد. وفيما يتعلق بالتجديد نود الإشارة إلى خبرة الأوبرا المبنية على أساس المقامات والتى قام بها أوزيير حاجى بيكوف، وقام من خلالها بالربط بين الآلات الأوروبية، مثل الأوبوا والكلارينت، وبين أداء المقام التقليدى باللغة الأذربيجانية، وباستخدام أشعار قصائد الغزل لإلياج واقف.

إن نواة الثقافة بشكل أساسى تتكون من: الأساطير والأخلاق والدين والموسيقى الدينية والعادات والتقاليد. إن تلك النواة عبارة عن تركيبة من العناصر التى تساعد على الاستقرار. ونود الإشارة إلى أن المقام هو ذلك النوع من الفن الأذربيجانى، الذى أصبح فى الوقت نفسه يلعب دور الأسطورة والدين والعادات واللغة والتقاليد وغيرها.

لقد استخدم عالم النفس والفيلسوف الأمريكى أ. ماسلو، مفهوم "المعاناة العليا" فيما يتعلق بالمشاعر والآلام التى تصيب الإنسان من جراء النشاط الإنسانى. ومن وجهة نظرنا فإن كل ثقافة يوجد بها ذلك المكون (الرائع) والجميل الخاص بها (بالنسبة لنا فإن ذلك المكون هو المقام)، الذى يعطى الفرصة للشخص البسيط لكى يستمتع بأسمى التجارب الإبداعية، بالوحى، بلحظات الذروة الفنية ...إلخ.

الآن وباختصار من الممكن تحديد العلاقة بين التقاليد والعادات والأساطير والمقام، أى أنه من الممكن تحديد العلاقة بين أجزاء نواة الثقافة والمقام. فالعادات - هى المنسق الاجتماعى الأكثر قدما، أى أن الثقافة بدأت منها. فهى تمس كل شىء، ولكنها تمس فى البداية معايير العلاقات المتبادلة والاتصال، أنشطة الطقوس والمراسم، والممارسات الفولكلورية الفنية.

ما هى العادات؟ وما الفرق بينها وبين التقاليد؟ كيف تحقق العادات نفسها اليوم؟

تلك أسئلة صعبة. إن العادات لا تملك كما نتصور مضموناً محدداً خاصاً بها، فهى فى الوقت الذى تعد فيه أقدم منسق داخل النواة (نواة الثقافة) - وبذلك فهى تختلف عن العلوم والأخلاق والفن - إلا أنها تتجسد من خلال تلك العناصر. وعلى سبيل المثال فإن حفلات الزفاف وطقوس الولادة والجنازات فى المجتمع الحديث، تتم من خلال العادات والتقاليد والأخلاق، ناهيك عن الدين. وفى الحديث عن العادات والتقاليد، لا بد من الوضع فى الاعتبار أنهما مرتبطان بالأسطورة. من المفهوم أن تلك القضايا يتم البحث فيها بشكل آنى، وأن كل تلك الفروع تضم بداخلها علم الجمال، والموسيقى، وبالطبع تضم المقام. ولكن الأمر المختلف هو أننا عندما نتطرق إلى المقام، فإنه على سبيل الملاحظة يمكننا رؤية وجود المقام فى العادات والتقاليد الاجتماعية الأذربيجانية على اختلاف طبقات المجتمع بشكل غير متشابه. وهنا يصبح مثيرا للاهتمام تحليل العلاقة بينه وبين سكان الريف أو الحضر، وعلاقته بالشباب أو بالنخبة، وعلاقة الطبقة الوسطى والمجموعات الأخرى بالمقام.

إن الأسطورة فى الثقافة تشغل مكانة مهمة هى الأخرى، مثلها مثل العادات والتقاليد. إن هذا البحث يمثل أهمية للمجتمعات التقليدية والساعية للتطور قبل كل شىء. فالأسطورة فى تلك الثقافات تمثل دور المحفز لإمكانية وقدرة التفكير الرمزى، وهى تترجم قيم الثقافة المعاصرة من خلال الفكرة، مثل فكرة البطولة.

ومرة أخرى إذا ما تطرقنا إلى المقام، فإن العديد من المتخصصين الأذربيجانيين فى مجال نظريات الموسيقى يعتبرون - على سبيل المثال - أنه فى مقامى "ماهور"، "عراق"، توجد عناصر بطولية تساعد على مواجهة الخوف والعقبات وغيره. وإجمالا، فإن وضوح وبساطة نماذج وحكايات الأساطير المرتبطة بالموسيقى الملائمة، يجعلها سهلة الاستيعاب، وتتحول إلى قوالب مبسطة، بالإضافة إلى كونها نماذج يحتذى بها فى السلوك، ونماذج ضرورية لتطور تفكير الإنسان فى جميع الثقافات.

وما يهمنا فى الظروف الحالية هو أن الأسطورة تركز على تصور الخير والشر، وعلى السلوك السليم، وعلى "من هم منا ومن هم علينا" (أنا والآخر)، فالأسطورة تعد وسيلة لتوحيد البشر. الأسطورة بالطبع تستطيع أن تطور إمكانياتها، ولكنها تستمر فى نبضها العقلى محاولة إعادة ميلاده أو تجديده. وعلى هذا المستوى يصبح مفهوما -على سبيل المثال- معنى الأيديولوجيا القومية، التى دائما ما تكون على المحك بين العلم والعقلانية والأسطورة (الثقافة). إن الأسطورة - بالمناسبة - لم تفقد معناها فى عصر العولمة وسيطرة العلم. فهى كالسابق، مرتبطة به وتزدهر مع صيغ الثقافة الأخرى.

إن التأمل فى قضايا العلاقة بين الثقافة والمقام، والعلاقات المتبادلة بين أجزاء نواة الثقافة، يدفعنا لملاحظة أنه فى المجتمعات التقليديية ذات الجذور الإسلامية يلعب الدين دورا مهمًا فى الثقافة. فالدين قد نشأ مع العادات والتقاليد والأخلاق ...إلخ، وللدين علاقة بالمقام. إن الوصف المفصل للدين والضرورى اتباعه فى الحياة اليومية، يترجم فى سلوك الناس. وبناءً على ذلك، فإن هناك تواتر فى أنشطة الإنسان الضرورية للحياة وله. ويخدم المقام ذلك التواتر، مكونا قاعدة جمالية وأخلاقية ضرورية لنفاذ المعايير الدينية والقوالب إلى حياته اليومية.

من المعروف منذ قديم الأزل العلاقة بين المقام وبين تجويد القرآن. وبالنظر إلى أن الصلة بين المقام والمكونات الأخرى لنواة الثقافة متينة حتى يومنا هذا، فإن المقام والفلسفة لابد وأن يشغلا فى ثقافتنا الساعية نحو التطور مكانهما المهم. فبالنسبة للبعض قد يكون الإبداع فى المقام مرتبط بالمعاصرة، مكونا اتزانا محددا مع المجتمع المعلوماتى الافتراضى، الذى يمنح الإنسان سلطته الذاتية. وللبعض الآخر قد يكون المقام عاملا فى توأمة الإنسان مع الماضى.

من المفهوم أن الشعوب تختلف فى فكرتها عن الجمال وعن الأخلاق والمثل، ولكن كل هذه المفاهيم على اختلافها موجودة لدى الجميع. إن الصيغة المتكونة فى ثقافتنا ونماذج الجمال والأخلاق فى مجالاتنا الحياتية، والدين والفن، وهى تحمل طابع

الضرورة، تؤثر بشكل جوهرى على مشاعر الناس وأذواقهم، وعلى طريقة حياتهم الخاصة والعامة. وعلى قدرتهم فى القيام بأنشطتهم الاجتماعية. واليوم حيث تقتحم الثقافة المعاصرة أذربيجان، وحينما تقتحم التكنولوجيا حياة الإنسان، وتتكامل أذربيجان مع العالم محاولة فى الوقت نفسه الحفاظ على ثقافتها، فمن المهم أن نفهم أن الثقافة التقليدية قد تعجز عن العمل، أى أنها قد تعجز عن إنتاج الإبداع. إننا نعتقد ونحن نتأمل فى العلاقة بين المقام ونواة الثقافة الأذربيجانية. أن المقام يمكن استخدامه للتأكيد على مرونة نواة الثقافة، وعلى قبوله للتغيير. إلى جانب ذلك فإن عملية التطور قد تؤدى إلى أن تصبح النواة مرنة ومنسحقة لدرجة ظهور ما يسمى "بفقدان الهوية". إن العثور على التدابير الملائمة بين التكامل والمعاصرة، بين العولمة والحفاظ على الثقافة القومية. ترتبط بقدرة النخبة والعلماء والفلاسفة على تحليل التركيبة الثقافية للقضايا.

إن خبرة المحاولات السابقة فى تحول الدول، تشهد على أن محاولة البعض فرض وجهة نظرهم عن الضرورى على الآخرين لا تأتى بالنجاح. إن المعاصرة اليوم لا زالت تقسم المجتمع إلى فريق يقبل المعاصرة وفريق آخر يرفضها. مما يعنى بالضرورة أن ثقافة المعاصرة الاجتماعية (المفهوم الذى يعنى عملية إدارة تطوير ثقافة المجتمع) تحتاج إلى حوار بين كل طوائف المجتمع. ولا ننكر أن إدارة الحوار فى الظروف التى يصطدم فيها الإنسان التقليدى مع مواقف غير عادية حيث لا تثمر المقاييس والأفعال العادية، هو أمر صعب للغاية، ولكنه ضرورى فى نفس الوقت.

وسوف تساعد فى ذلك الفلسفة وحدها بقدرتها على رد الفعل وقدرتها على تعليم رد الفعل الذاتى، وسوف تكون بداية هذه العملية الحوار الفلسفى حول المقام فى الثقافة المعاصرة.

القضايا والمناهج التطبيقية لفن "الشاشماقوم" فى ظل شروط تقاليد "اوستود - شوجرد" (التجربة والبحث)

سلطانالى خودويبيرديف

إن الكشف عن جوهر القوانين الخاصة للتعاليم التقليدية فى تطبيق أساتذة الأداء، لا يمكن تحقيقه دون النظر إلى هذه القضية على خلفية التراث الثقافى لفترة معينة. إن تشكل وتطور فن الموسيقى التقليدية- وعلى وجه الخصوص بالنسبة إلى الشاشماقوم، يرتبط بصورة لصيقة بالنشاط الإبداعى للمغنين والمؤدين الشعبيين. وفى ظل شروط عمل ممثلى فن الموسيقى التقليدى، تتطور وظيفة مبادئ التقاليد الشفهية "اوستود وشوجرد"، وذلك على أساس مناهج تعاليم المدارس المختلفة الاحترافية الأدائية. فقد تشكلت هذه التقاليد بفاعلية أكثر فى ظل ظروف المدينة بأسس تطورها الاجتماعية الثقافية المصاحبة لها. وكانت مدينة بخارى هى مركز "الشاشماقوم"، والتى نالت الشهرة منذ القدم كواحدة من المدن المجيدة القديمة فى آسيا الوسطى.

إن الأولويات المهمة لاتجاهات دراسة وتطوير الفن الموسيقى الكلاسيكى فى المرحلة المعاصرة، تتمثل فى بعث وتطوير الموسيقى التقليدية للماقوم (الماقوم هو الاسم المعادل فى طاجكستان لاسم المقام - المترجم). فهو يتمتع بعدد من الخصائص المميزة، والتى دون استيعابها العملى لا يوجد مبرر للحديث اليوم حول فن الشاشماقوم الخالد الرائع. إن أساس المدرسة الماقومية التقليدية يتبلور فى النظام

التعليمى لفن "اوستود - شوجرد"، والتى للأسف قد تهدم الكثير منها ارتباطا بالأوضاع الماضية (المقصود هنا العهد السوفيتى - المترجم).

وقد نجح هذا النظام التعليمى ليس فقط فى توفير تعاقب المعارف الأساسية ونقل الخبرات العملية، بل أيضا فى خلق الشروط المناسبة لظهور الأشكال الجديدة من التعبير، والأنواع، والاتجاهات فى مجال الموسيقى الكلاسيكية. وقد جرت أسباب تدمير القاعدة الهيكلية لفن "اوستود - شوجرد" فى عشرينات القرن الماضى، وذلك عندما بدأ فى طاجكستان تشكل وتطور نوع جديد من الفنون الموسيقية الاحترافية. والمقصود هنا إدخال ونشر واستيعاب الأشكال الجديدة من فنون الموسيقى، مثل: السيمفونية، والأوبرا، والباليه، والكونتاتا، والأوراتوريا، وأوركسترا الآلات الشعبية، وكذلك إقامة نظام جديد للتعليم الموسيقى.

ونتيجة لهذه التحولات التاريخية السياسية فى المجتمع، صارت النظرة نحو شاشماقوم باعتباره تراثا موسيقيا بائدا من الماضى، وليس باعتباره إحدى ظواهر الثقافة الموسيقية الفريدة القابلة للتطور الذاتى. ولم يتم إدراك ولا فهم أن الشاشماقوم تمثل واحدة من إمكانات الإبداعات المتتالية (باعتبارها شكلا فنيا أدائيا) التى تحققت عبر التاريخ، والتى ظهرت عبر التطور التدريجى فى نظام الموسيقى الكلاسيكية لدى شعوب الشرق - المقامات. وقد جرى هذا لأنها مضت فى الموت تدريجيا، وتوقفت عن نقل منظومة كاملة من المعارف والخبرات. وهكذا، فمن أجل التعليم الموسيقى التقليدى وتطويره، كان من الضرورى تحديد المعرفة حول كيفية القيام بهذا الأمر، والشروط ومجالات النشاط الضرورية المناسبة، وطبيعة أسس التفكير والتطوير لهذه المنظومة.

ما الذى نملكه اليوم؟

لقد فقدنا بالطبع الكثير من تقاليد النقل واستيعاب المعارف الأسسية الأولوية.

ناهيك عن المعرفة المرتبطة بالإبداع، وخلق ظواهر موسيقية لامعة جديدة. إن آخر الأساتذة المعروفين لدينا من حيث توقيت ظهورهم، كانوا: أوتا جالول ناصروف، وخودجي عبد العزيز، وصادرخون حافظ، وغيرهم ممن عاشوا في أوائل القرن العشرين. أما جميع الأساتذة الآخرين فكانوا من تلاميذهم، الذين تلقوا من معلميهم قدرا من المعرفة ذات الطابع الأدائي. وكانت المهمة الرئيسية لديهم هي القدرة على أداء متواليات شاشماقوم، أو على الأقل أجزاء منفصلة منها. أما فيما يتصل بالمعرفة والقدرة على إبداع عمل جديد للماقوم، ومتواليات جديدة، فقد ظلت هذه المهمة غير ممكنة.

واليوم قد حان الوقت الذي ينبغي فيه التفكير حول مصير شاشماقوم ذاتها، وفرصها الإبداعية، ومستقبلها، وتعلُم إبداع أشكال جديدة للمتوالية، وخلق أنواع وأنماط جديدة من المؤلفات. ولكن للأسف، ليس لدينا القدر الكافي الضروري من الخبرات والمعرفة، والذي تحلى به الأساتذة السالفون الذين عاشوا في بداية القرن العشرين. فقد كانوا مبدعين عظام. وليس فقط مؤدين بارزين، أدركوا ومثلوا جيدا نظام المتوالية الماقومية، والنظام الصوتي للآلة الرئيسية للماقوم - الطنبور، والجنس الموسيقي والشكل الشعري.

ما الذي ينبغي علينا أن نقرره؟

في ظروف طاجكستان اليوم توجد العديد من الأفكار والمفاهيم حول كيفية تطور الموسيقى الكلاسيكية، بما فيها فن شاشماقوم، والعوائق التي تعترض هذه المهمة. ومن وجهة النظر هذه يمضي تفاعل للأفكار والاقتراحات المختلفة. ولكن الموقف القائم ليس بسيطا للغاية، حيث يرتبط - للأسف - بغياب الخبراء من ذوي الكفاءة العالية، والأساتذة الذين يتمتعون بالقدرة والمعرفة الضرورية. فإن وجود مثل أولئك الأساتذة تحديدا، يمكنه تشكيل الوعي العام، والتقييم والتحديد الصحيحين لعمليات الإبداع.

وهناك واحدة من المشاكل المهمة فى قضيتنا المطروحة اليوم، وهى أن كل فرد يسمح لنفسه بقول ما يريد، ويرى نفسه محقا. وهذا الأمر كثيرا ما يجرى فى أنشطة المتخصصين فى الأدب، والمؤرخين، وعلماء الفنون الذين يتحدثون مباشرة عن القضايا المتصلة بالتعبير الأدائى الموسيقى. دون الإلمام بالقدر الكافى بالمعرفة التطبيقية والفهم الصحيح لفن الأداء.

ومثل هذا الموقف قائم كذلك بين دوائر الموسيقيين، الذين يمكنهم أداء أقسام منفصلة للمؤلفات الماقومية، ثم يعتبرون أنفسهم أساتذة فى فن شاشماقوم، على الرغم من أنهم لا يتمتعون - كقاعدة - بالقدر الكافى من المعرفة الضرورية لطبيعة الماقوم، والمتتالية الموسيقية، ونظامها، وكيفية بناء شكله الصوتى. ومثل هذه الظواهر قد نجمت عن أسباب مرور الزمن، وفترة الركود التى مر بها إبداع شاشماقوم، وفى المحصلة النهائية فقد كانت نتيجة لغياب الأساتذة المهرة الحقيقيين الذين غابوا اليوم عن الساحة لظروف تاريخية.

المدارس الخاصة

فى الوقت الراهن بالمعاهد التعليمية (فى المدارس الموسيقية، الكليات، معاهد الفنون والكونسرفاتوار) تشكلت مجموعات لدراسة "شاشماقوم". ويعتمد أسلوب التدريس بصورة رئيسية على أسس التعليم الأوروبية. غير أن التطبيق العملى قد بين أن المنهج المذكور للتعليم لا يطابق دائما جميع الأبعاد الداخلية للمادة المدروسة. وفى السنوات الأخيرة، وكذلك فى التطبيقات التعليمية، يجرى الإعداد التدريجى للمناهج والبرامج التعليمية الجديدة، التى يمضى الاهتمام الرئيسى بها نحو التعليم العملى. وكثيرا ما تعتمد هذه البرامج على تقاليد "اوستود - شوجرد". وتقام الدروس فى المعاهد الدراسية الحالية طبقا لخطة تعليمية محددة، حيث يخصص عدد من الساعات

لاستيعاب مادة التخصص (أقسام الغناء والعزف على الآلات). كما يعمل بها مشاهير الأساتذة من المؤدين المعروفين، والمعلمين من ذوى الخبرة، الذين يتمتعون برصيد راسخ من المعرفة والطابع الذاتى.

المدارس غير الرسمية

باستثناء عمل المعاهد التعليمية، تجرى أيضا التطبيقات العملية للمدارس الخاصة غير الرسمية، وذلك فى مختلف مناطق ومدن طاجكستان. غير أنه لا توجد إمكانية بعد لاجتذابهم جميعا للعمل المشترك فى المعاهد التعليمية. لهذا، يجرى التفكير فى ضرورة إقامة صلة وثيقة معهم فى المرحلة الأولى، وذلك من أجل توفير الشروط المناسبة لنقل خبراتهم ومعارفهم الثرية إلى الأجيال الشابة، وذلك فى إطار التعليم الذاتى. وفى هذا الإطار جرت بالفعل أولى التجارب لإقامة المدارس الخاصة، ومراكز الثقافة الموسيقية، حيث تتاح الفرصة لجذب المتخصصين من ذوى الخبرة، ودعوة مشاهير الأساتذة لتحقيق دراسة الموسيقى الكلاسيكية. وفى الوقت الراهن يجرى التوسع بالجمهورية فى الخطط المماثلة، وذلك بمبادرة من المتخصصين وممثلى المجتمعات الموسيقية، من خلال إقامة القطاعات الموسيقية، ومدارس الماقومات الخاصة، وفى إطار المنظمات الاجتماعية وغير الحكومية. وعلى سبيل المثال، ففى مدينة خودجاندى جرى إنشاء المركز الطادجيكى للثقافة الموسيقية "خونار" فى عام ٢٠٠٢، وذلك بهدف بعث وإدخال الموسيقى الشعبية والكلاسيكية. وفى سبيل تحقيق هذه المهمة تجرى الأعمال المحددة التالية:

١ - بعث الدراسة التقليدية لفن "اوستود - شوجرد"،

٢ - تنظيم وتوفير الشروط الإبداعية لتحقيق العملية التعليمية لفن "اوستود - شوجرد"،

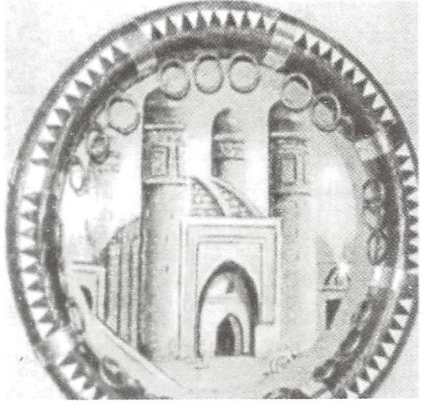
٣ – إنشاء مدرسة ماقومية مستقلة على أساس النظام التعليمى لفن "اوستود – شوجرد".

٤ – تكوين مجموعات إبداعية (فرق من المغنين للماقومات)

٥ – تنظيم الحفلات الموسيقية الإبداعية، المسابقات، مهرجانات للمؤديين فى الماقومات (لنشر الموسيقى الكلاسيكية على نحو واسع)،

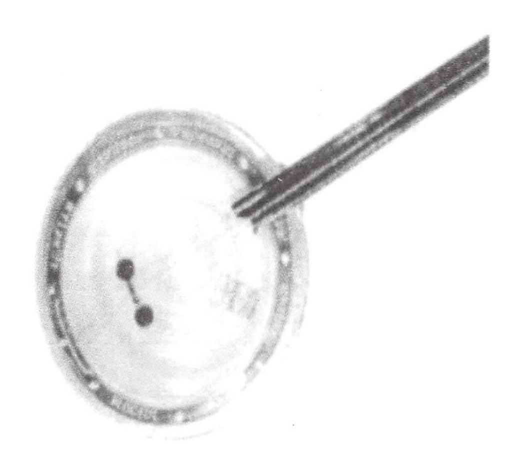
نظم فن انتقال الماقوم

فى المرحلة الأولى بالمدرسة التقليدية للماقوم، يبدأ الأساتذة بتعليم شوجردود، مع استيعاب الأسس الإيقاعية فى التنظيم الموسيقى (أى بالدرجة الأولى العزف على آلة الدوير).



آلة الدوير

وفقط بعد ذلك يمضى الانتقال التدريجى نحو دراسة أوتارها عالية النبرة، وأيضا إجادة العزف على الآلة الرئيسية – الطنبور. ثم دراسة هيكله البنائى والنظام الموسيقى الصوتى لفن الشاشماقوم – كمتتالية.



آلة الطنبور

إن كل مغنى تقليدى محترف، وكل أستاذ فى فن الماقوم، ينبغى عليه التحلى بالقدرة على المصاحبة، وأن يصاحب بغنائه آلة الدوير. وعلى هذه الخلفية فمن الضرورى استيعاب الدوير باعتباره تخصصا، ودراسة تطبيقاته فى مختلف الجوانب الأدائية. ومن خلال التمكن المطلق لجميع الأشكال الإيقاعية (أوصول، زاربا) يمكن التوصل إلى الإدراك الصحيح للجوهر الداخلى للماقوم. وفى الإطار الحالى فمن المهم - الوصول إلى التوافق الهارمونى لحرية التعبير الإبداعى، والأداء الصارم الدقيق للوحة الإيقاعية. والهدف الرئيسى فى هذا الأمر هو عدم الخروج من الإطار الإيقاعى القائم أثناء الغناء.

ومن الضرورى التركيز على أن فن العزف على آلة الدوير - مصاحبا لنفسه، قد اختفى فعليا فى الإطار الأكاديمى، أو يتواجد بمستوى ضعيف للغاية.

إن المرحلة التالية لدراسة فن شاشماقوم هى استيعاب النظام الموسيقى الصوتى للماقوم. وتضم هذه المرحلة تدريس العزف على الآلة الموسيقية (الحالة

المذكورة على الطنبور، والدوتار) وإجادة فن الغناء. وقبل أداء شوجرد تطرح هذه المهام التعليمية: دراسة العزف على الطنبور (دوتار)، بما فيها دراسة تقنيات وأساليب العزف، واستيعاب الخبرات العملية، ودراسة البناء الصوتى للآلة، وهيكل جسم الآلة، وضعها، ضبطها، والعلاقة بين الأصوات الرئيسية (شوه باردا، ظار باردا). إن القاعدة التعليمية الرئيسية فى المؤلفات الموسيقية هى الأقسام الآلاتية الشعبية - الكلاسيكية لفن شاشماقوم (مشكيلوت) ونصرى وسافتى. وتعد الجوانب المذكورة للنظام التعليمى متطلبات عامة لجميع الراغبين بما فيهم: المغنين الموسيقيين وحتى للمتخصصين، ولكل من يريد الإلمام بجوانب شاشماقوم بصورة جدية. وهنا لا يوجد تحديد لعمر معين.

وقد جرى تخطيط البرامج المدرسية للتعليم على نحو آخر، أى بصورة مبسطة. ففى العام الأول يقوم الأطفال بدراسة الأسس الإيقاعية فى تنظيم العزف على الدوير. وتتشكل البرامج من مؤلفات لفن الماقوم، وتنويعات مختلفة من الموسيقى الشعبية والكلاسيكية.

إن التعليم على الآلات الموسيقية من خلال البرامج المدرسية يشمل الإلمام بجميع الآلات الموسيقية التقليدية تقريبا (طنبور، دوتار، روبوب، ديدجاك، دويرا، ناى، تشانج، قانون). وفى المرحلة الأولية تقف أمام دارسى العزف على الآلات مهمة استيعاب التركيب الصوتى للآلة وضبطها، وتقنيات وأساليب العزف عليها، والتمكن بحرية من الآلة، وفقط بعد ذلك ينتقل الأطفال تدريجيا لأداء بعض المؤلفات الصغيرة من الموسيقى الشعبية والكلاسيكية.

وفى أقسام الغناء التقليدى تمضى الدروس بدءا من المرحلة التحضيرية، أى أن التلاميذ هنا يبدأون بحفظ الأشعار عن ظهر قلب، ويحددون حجم العروض فيها، ويقرأون ويضربون إيقاعه على الدوير. إن التمكن من العزف على الدوير بالنسبة لجاميع المغنين يعد أمر حتمى. وبعد الانتهاء من دراسة إيقاعات الأشعار، واكتساب

القدرة على المصاحبة الحرة مع الدوير. ينتقلون إلى غناء مؤلف بعينه. ويدرس التلميذ بنفسه النص الموسيقى - لحن الإبداع.

بالإضافة إلى المواد الذاتية التى تتناولها البرامج المدرسية، تقام كذلك دروس جماعية مثل: فرقة المغنين، عازفو الآلات، ودراسة قواعد نظام الإيقاع الموسيقى الشعرى - العروض. إن دراسة العروض فى المدرسة تسير على أساس الإيقاع الموسيقى، والهدف من استيعاب المادة المذكورة يرتبط بمنح المغنين القدرة على التمكن من قوانين الأداء السليم لفن الغناء الماقومى الشعبى.

إن القاعدة المادية للعملية التعليمية هى الأغانى الشعبية الكلاسيكية، والتنويعات الشعبية فى العزف على الآلات، والتأليف، وكذلك بعض فنون الموسيقى الفولكلورية. وعلى مثل هذا الأساس تمنح الخطة التعليمية للمدرسة القاعدة المعرفية لمختلف تيارات الموسيقى الشعبية الكلاسيكية.

واليوم فى مدارسنا توجد جميع الظروف الضرورية لتحقيق العملية التعليمية، مما يعطى الفرصة لإقامة المدارس الخاصة للماقوم، التى تجسد طابعها الخاص، وخبراتها المنهجية والتطبيقية فى إدراك العملية الإبداعية للماقوم. إن خبرة عملنا هى تيار ونمط جديد.

فى الإطار المذكور ينبغى الإشارة إلى أنه مازال هناك الكثير مما يمكن القيام به فى تشكيل مختلف المدارس، التى يمكن لكل منها اكتساب الخصائص، والإدراك، والنظرة البعيدة، والمداخل الخاصة بها. وفى ظل هذا الأمر ينبغى علينا الاعتماد على أسس المعارف العامة، والمشاركة معا فى إقامة وافتتاح العديد من المدارس، التى تقوم على أساس تقاليد "اوستود - شوجرد" فى جميع مناطقنا. لقد تغير الكثير فى القرن الواحد والعشرين المطل علينا، ولكن تقاليد شاشماقوم التى يزيد عمرها عن ألف عام ما زالت قائمة، لتفتح اليوم آفاقا إبداعية جديدة، وتسعدنا بالمشاعر والأفكار الرائعة.

المقام والسمفنة

بقلم / جيولناز عبد الله زاده

على تخوم القرن العشرين تجرى فى الحياة الموسيقية الأذربيجانية عملية انصهار لثقافات الشرق والغرب معا، وقد وضع أساس نقاط هذا الانصهار بين الثقافتين الموسيقيتين، المؤلف الموسيقى البارز أوزير حاجى بيكوف. وكانت الموسيقى الأوبرالية ووجود السمفنة[٤٢] . المنبثقة من الطبيعة المتفردة للفنون المركبة، تمثل الدافع لتحقيق أولى الخطوات فى هذا الاتجاه. وكانت أولى المحاولات والاتجاهات نحو سمفنة المقامات، قد تمثلت فى استخدام مقام زياربى -"أرازبارى"- الذى كان يستخدم فى أذربيجان على نطاق واسع، وذلك بالعرض الموسيقى فى المشهد الختامى للفصل الخامس من أوبرا "ليلى والمجنون". إن الطبيعة الفنية الجمالية لهذا العمل كانت على درجة من الرقى، حتى أنه مازال يتردد فى أيامنا هذه خارج الأوبرا، فى قاعات الحفلات، وفى مقطوعات الأوركسترا السيمفونى.

"إن أرازبارى يمكن تناولها كأول نموذج للموسيقى الأذربيجانية السيمفونية والمقامات السيمفونية. فقد كانت على درجة عالية من التوافق، بمصاحبة الأداء المنفرد التقليدى والآلات، وأخيرا التشكيل الغنائى المصاحب للآلات، لتشكل نموذجا لا نظير له لتقاليد الفنون الأوروبية الخاصة بالسيمفونية. ولكن لنلتفت نحو التاريخ. فى القرن التاسع عشر ازداد الاهتمام البالغ نحو الثقافة الشرقية: التاريخ والأدب والموسيقى،

---

(٤٢) السمفنة تعنى تطوير الموسيقى الوطنية باستخدام الأوركسترا السيمفونى فى عزفها - (المترجم).

وذلك فى الدول الأوروبية الرائدة وروسيا. وكان هذا الأمر بادئ ذى بدء مرتبطا بتوجهات الاستعباد والاحتلال الاستعمارى للبلدان الشرقية من قبل الغرب، وقد كشف التعرف على الشرق، عن وجود العديد من القيم الروحية الهائلة. فافتتنوا بالإبداعات الفنية التى لا مثيل لها. وبعد أن استوعبوا هذه الإبداعات، قاموا بنقلها إلى أوطانهم فى صورة: قطع معمارية، ومخطوطات قديمة، وأدوات الاستخدام اليومى والمشغولات الثمينة...إلخ. وعلى هذا النحو يمكننا رؤية: ألمانيا، النمسا، أمريكا وروسيا، باعتبارها بعضا من الدول الساعية نحو التعرف إلى الثقافة الشرقية عن قرب.

وقبل كل شىء يتضح هذا الأمر فى الموسيقى التى تمتعت بمنحى وطابع خاص. وتسمى بالمذهب الشرقى "الأورينتال". والآن أصبحت المؤلفات القائمة على أساس الألحان الشرقية تسمى بالمذهب الشرقى. وفى هذا الاتجاه ظهر العديد من المؤلفات التى تمتعت بدرجة عالية من السمات الجمالية. وبصورة مجازية، فإن المذهب الشرقى يندرج تحت رعاية الألحان الشرقية، ويجد انعكاسا له فى مشاهد الأوبرات المسرحية وعروض الباليه. مكتسبا الملامح والطباع القريبة من الثقافة الموسيقية لبلدان الشرق. ويصلح نموذجا على هذا المذهب أوبرات: "الناى السحرى" لموتسارت،" روسلان ولودميلا" لجلينكا،" الشيطان" لروبنشتين،" الأمير إيجور" لبورودين،" خوانشين" لموسورسكى،" الديك الذهبى" لريمسكى كورساكوف،" تمارا"، و"إسلامى" للبيانو تأليف بالاكيريف،" فى آسيا الوسطى" لبورودين،" أنطار" والسويت السيمفونى "شهرزاد" لريمسكى كورساكوف...إلخ.

إن أروع النماذج التى أبدعها بيزيه يمكن الإشارة إليها فى أوبرات "كارمن" و"أرليزيانكا"، وليس سرا أن هذا المذهب الشرقى قد لعب دورا هائلا فى تطور الانطباعية. إن أوبرا ديبوسى وأعماله السيمفونية للأوركسترا وموسيقى الحجرة وجميع مؤلفاته الإبداعية للبيانو قد تأثرت بالألحان الشرقية، كما أن العمل السيمفوتى "باليرو"- الذى يعد قمة أعمال رافائيل، يمكن حسابه ضمن أعظم الأعمال الموسيقية.

فى الكثير من الحالات. حظت هذه الموسيقى الاحترافية بالتقدير العالى، وانضمت إلى التراث الموسيقى العالمى باعتبارها إبداعات فنية خالدة. وطبقا لاختيار منهج المؤلفات، واستخدام الدوائر الشرقية التلحينية المتميزة، فإن هذا الأمر فى المحصلة النهائية ينحصر فى حدود التقليد الخارجي والصدى الشرقى فقط. وفى سبيل الغوص كلية فى أعماق الموسيقى الشرقية، ينبغى على المستوى النسبى تلمس هذه البيئة، وضرورة الإبداع بلغة الشعب المذكور، فهذه هبة الشعب. وحتى وقتنا هذا هناك العديد من الأسرار الدفينة والقضايا التى يحتفظ بها علم الموسيقى الشرقية، وأحد هذه الأسرار هى الظاهرة الفريدة لأوزير حاجى بيكوف، الذى استطاع الربط بين قوانين الموسيقى الشرقية وفنون الموسيقى الأوروبية الغربية، محافظا على تقاليد اللغة وأداء موسيقى الأوركسترا الأوروبية، ولم يجر هذا فى قالب شرقى- أى لم يكن على نحو تطبيقى، بل عبر وسيلة عضوية طبيعية استطاع أن يحققها ويجسدها فى الحياة. إن وسائل تحقيق تركيبات وقوانين تطوير المادة الموسيقية النهائية قد ظلت داخل دائرة اهتمام أوزير حاجي بيكوف. ونتيجة لهذا الأمر استطاع أوزير حاجى بيكوف أن يضع حجر الأساس لحوار الثقافات باستخدام فن المقام. وفى هذا الاتجاه ظل الاحتفاظ بالقيم الثقافية العالمية قائما خلف كل خطوة، مما وجد انعكاسا له فى الموسيقة الغربية والشرقية.

وهكذا، فإن المقام يربط بصورة عضوية وديالكتيكية بين اثنين من المبادئ الرئيسية للموسيقى الشرقية:

١ - الالتزام المسبق بالقوانين والمعايير والقواعد القائمة.

٢ - حرية الخيال الإبداعى وفن الارتجال ومهارة التنويع.

إن القانون ينظم الحرية "يبعثها"، ويبعث الحيوية. وبفضل الربط الديالكتيكى بين المبدئين الجماليين اللذين قد يبدوان للوهلة الأولى متناقضين، فإن فن المقام القديم ظل "يغرد للأبد" عبر القرون.

إن الشكل الموسيقى الكامل هو - انصهار التنوع فى وحدة واحدة. ولهذا، فإن وجهة النظر التقديرية الأوروبية الخاطئة تقوم على أساس أن الأداء الصوتى الشرقى المنفرد هو أداء بدائى، وشكل أولى من التأليف الموسيقى. كما أن التواصل الموسيقى فى المقام يتحقق من خلال البناء اللحنى. ويقوم هذا البناء اللحنى بنقل جميع التنوعات المتفردة فى وحدة واحدة عبر الصوت المطلق. إن الصوت المطلق فى البداية والنهاية للموسيقى العامة والهارمونى العالمى يخلق توافقا صوتيا منفردا.

إن النموذج الجمالى الذى يجسده فن المقام يحتوى على عناصر مثل: الكمال، والهارمونى، والجمال (الرائع)، والخير، والحقيقة (المعرفة)، والحب، والإيمان، والبطولة، والرجولة.

من وجهة نظرنا فإن الفكرة ذاتها القائلة بأن المقام يرتبط بالتعاليم الصوفية للطرق هى فكرة مثيرة تجدر بالاهتمام. ولكن من الصعب الربط بين كل مقام وبين "محطة" واحدة، حيث إنه أولا - لا توجد شواهد مكتوبة حول هذا الأمر، وثانيا - أن المقامات نفسها لا تخضع (تقاوم) لمثل هذه الصرامة التطبيقية. ونحن نتصور أن جميع المقامات معا، وكل منها على حدة، تتمتع بثراء أكبر بكثير من رياح الطرق الصوفية، و"المحطات" القائمة على هذا الطريق.

إن مصطلح المقام فى الموسيقى الأذربيجانية (مثله مثل المقام فى موسيقى الشعوب الأخرى) يوحد بين قيمتين: أولا- فن التأليف (مبدأ خلق الشكل)، وثانيا- الطراز الموسيقى المتوافق، الذى يقوم بوظيفة القاعدة للإبداعات الموسيقية صغيرة الأشكال منها والكبيرة. وطبقا لكلمات عدنان سيجون، فإن هذا النموذج "يتخطى الشكل الذى يصب فيه إبداع المؤلف الموسيقى". إن الأشكال الصغيرة تقوم على أساس مادة المقام الواحد، وفى الأشكال الكبيرة تستخدم وسيلة الانتقال من مقام إلى آخر.

إن أحد الخصائص الأساسية للمقام (فى نماذج عزف الآلات الموسيقية وفى الغناء الصوتى المصاحب للآلات) يعد مبدأً للدراما الواحدة فى تأليفه. وتكوينه الشكلى ...إلخ، ويتسم كل مقام بشكل تتابعى متصاعد حيوى يكتسب الانفعال تدريجيا حتى يصل إلى ذروته فى النهاية. إن كل مقام هو - دراما موسيقية شعورية. وهناك العديد من الاختيارات لبنائه ووضعه وتطوره وتصاعده. إن الأشكال الكبيرة من المقام التى تقوم على أسس التنويعات الزخرفية المتكاثرة الحرة، تضم داخلها عناصر الأشكال التى تسمى فى الموسيقى الأوربية بالمتتالية، البارتيتا[٤٣] ...إلخ. وفى كل مرة يقوم نفس المقام القديم بالتغريد على نحو جديد. ويعتمد كل هذا الأمر على شخصية المؤدى، وموهبته، ومهارته، وخصائصه الارتجالية، وسماته العاطفية والشعورية والأخلاقية، وكذلك على حالته المزاجية والإبداعية أثناء أدائه للمقام. ولهذا، ففى البلدان الشرقية كثيرا ما نرى تقديسا للموسيقى.

إن الفكرة المثيرة حول الربط بين الموسيقى الغربية والشرقية قد عبر عنها ف. س. فينوجرادوف "عالم الموسيقى الذى وضع نصب عينيه هدفا لمعرفة أصل السوناتة والسوناتة الليجرو، ومن المحتمل أن يصل فى النهاية لموضع الانطلاق - إلى مبدأ المقام الشرقى بطابعه اللحنى، والذى اشتهر فى الغرب فى عهد القرون الوسطى المبكرة"[٤٤] . إن هذه الفكرة بالطبع تتطلب المزيد من الإثباتات، ولكن على الرغم من أنها تبدو مفاجأة للوهلة الأولى، فإنها من حيث الجوهر لا تتناقض بعض الشىء مع الحقائق والنظرية الموسيقية، ولا يبدو أنها غير مستحيلة.

وعند الحديث حول جمل المقامات المزدوجة، فإن كل مقام يمثل جملة من الأقسام الآلاتية والصوتية، وجميع المقامات معا لا يمكن أن تمثل جملة واحدة، (احتفظت بعض

(٤٣) البارتيتا هى أحد القوالب الموسيقية فى عصر الباروك - (المترجم).
(٤٤) فينوجرادوف. موسيقى الشرق السوفيتى. موسكو. عام .١٩٦٨ ص ١١ .

الشعوب بالجمل العامة، على سبيل المثال - الشاشماقوم عند الأوزبك والطاجيك، وانهارت لدى بعض الأخرين مع مرور الزمن)، بل إن كل مقام يرتبط بحالة شعورية نفسية معينة.

طبقا لإحدى وجهات النظر التقليدية الزائفة، فإن المقامات (مثلها مثل الموسيقى الشرقية عموما) لا تعرف التلحين الصوتى، وتدور جميعها فى شكل نمطى واحد، وفى حالة شعورية واحدة. ويمكن تفنيد هذا الرأى من خلال: أولا، وجود مفهوم مقام بمقام منذ القدم، أى الانتقال إلى شكل غنائى آخر، ثانيا، يقوم المقام على أكثر المواد الموسيقية حيوية. ففى المؤلف المحدد ليس بالحتم أن يقوم الشكل النمطى للمقام بمفرده، ولكن باعتباره رائدا، رئيسيا.

لقد نمت ثقافة المقام فى تربة روحية وفلسفية ثرية. وبصرف النظر عن طريق التطور الممتد عبر قرون، فقد احتفظت هذه الموسيقى بسمات تشكيلها الأولية. وكان تأثير الزمن عليها محدودا للغاية، وانحصر فقط فى مختلف التلوينات الموسيقية. وفى ظل هذا الأمر يعتمد الثراء والتنميق للأداء الزخرفى للحن المقامى على الخيال الذاتى والمهارة التى يتمتع بها كل مؤدى (خوننده - المغنى، أو سازند - عازف الآلة).

إن كمال المقام ينبعث من الاختمار الداخلى للفكرة وكمالها. فالإبداع هنا هو تأكيد آمر. إن الصوت المنفرد فى شكل الغناء المنسجم مماثل وفطرى للشكل اللحنى النمطى فى بناء المقام. فالمقام هو طريق ممتد من الأصوات المتعددة إلى الصوت المنفرد، أى من التعدد إلى التوحد أو الكمال. لقد وصل الفكر الموسيقى الشرقى فى المقام إلى كماله. فكل مقام بذاته كما لو أنه يحتوى على معلومة ما مشفرة وغامضة، كما يضم بداخله المفتاح (الرقم السرى) لكشف هذه المعلومة. ولكن من أجل الوصول إلى المفتاح، ينبغى على المستمع أن يبذل جهدا شعوريا وذهنيا. وقد يكون الإخفاق فى كشف الفكرة الدفينة للمقامات حتى النهاية، والرغبة الملحة للإنسان فى "الوصول إلى قلب الجوهر"، هى التى تدفعه للاستماع ثانية وثانية، ومحاولة فك رموز هذه الألغاز الموسيقية السحرية.

إن نشأة المقام فى أذربيجان عبر طريق تطور الفن (مثله مثل الدول والبلدان الأخرى) لم تتم دراسته حتى الآن بصورة كافية. ويرتبط هذا الأمر بالدرجة الأولى بأن فن المقام ينتمى إلى الطقوس الشفهية. ومما لا شك فيه أن ازدهاره قد جرى مصاحبا لنشأة وتطور مدن القرون الوسطى، والفلسفة الصوفية والشعر.

وكما تحدثنا من قبل، فإن إحدى مراحل تشكيل المقام قد ارتبطت بتعاليم الصوفية عن الطريقة - وسيلة إدراك الحقيقة (الله). ولاحقا تطور فن المقام انطلاقا من هذا "القانون"، حتى أصبح شجرة متشعبة تضرب بجذورها العميقة، وتشمخ بجذعها الباسق وغصونها المزدهرة.

إن المقامات الأذربيجانية متقاربة من حيث مبدأ التأليف إلى كل من: المقامات العربية، ومقامات آسيا الوسطى، والمقامات الأويجورية، والدستجياخ الفارسية، والراج الهندى، وغيرها من فنون الموسيقى الشرقية. ولكن بغض النظر عن هذا التقارب فهى تحمل خصائصها وسماتها المتميزة.

لقد ارتبطت المواضيع والنماذج والسمات النمطية الشعورية الفنية للمقامات الأذربيجانية، بصورة وثيقة مع طبيعة البلاد وحياة الشعب وتاريخه ومعيشته وغيرها من مجالات الثقافة والفلسفة، والدين والمعايير الأخلاقية، والتصورات الجمالية، والشعر...الخ.

ومن السهل النظر إلى صلته بالحياة اليومية والخصائص العرقية والجغرافية، والعادات والتقاليد القومية. ويبدو ذلك جليا حتى من خلال أسماء المقامات: بياتى - شيراز، بياتى - أصفهانى، بياتى - كرد، بياتى - ترك، قاراباغ - شيكيستيسى، عراقى ...الخ.

عبر العديد من القرون كانت تقاليد المقام فى أذربيجان مصاحبة لحياة الإنسان بطولها - من المهد إلى اللحد. فلم يمر حدث واحد مهم فى حياة الإنسان والمجتمع إلا

وعبر عنه المقام. كانت المقامات تقوم بوظيفة التعبير عن مختلف الحالات الشعورية، ومزاج الإنسان. لقد احتضنت كل نطاق المشاعر الإنسانية، من الحزن العميق إلى الفرحة الغامرة، من التأمل العميق إلى الالتحام الكلى بالطبيعة. من الشك إلى اليقين والأمل فى الانتصار والاحتفال فى عالم الحقيقة والخير والجمال.

وكانت هناك إرشادات خاصة حول التوقيت والعام والليلة التى ينبغى فيها أن يتم أداء كل مقام، حتى يصبح تأثيره أكثر فاعلية. وفى سبيل أداء المقامات المنفردة تحتم اختيار الوقت المناسب. (يشير كافاكابى فى طريقته إلى أن مقام رخاوى ينبغى أداؤه قبل شروق الشمس، أوشاك بعد الشروق، رست - فترة قبل الظهيرة، عراقى - فى منتصف اليوم، بزروك - وقت غروب الشمس، بوثاليك - وقت الصلاة، دياجير - أثناء الصلاة بين منتصف اليوم وغروب الشمس، زيرافكان - قبل الذهاب للنوم، وأخيرا أصفهان ينبغى أداؤه ليلا).

كان تطور المقام مرتبطا بصورة لصيقة بتطور الشعر فى زمن القرون الوسطى وعصر النهضة فى المناطق الإسلامية - فى البداية باللغة العربية والفارسية، وبعد ذلك باللغات التركية. وقد مثل الشعر جزء لا يتجزء من الأقسام الغنائية فى مؤلفات المقامات. وكان الاختيار الموفق لأشعار المقامات يمنحها قيمة كبيرة.

وطبقا لكلمات جان زاده: "وبالتالى فإن الغزل - باعتباره أكثر الفنون الشرقية الشعرية مجازية - يجد تجسيده الملائم فى الأشكال الإيقاعية المنتظمة والنحوية المميزة للإنشاد فى المقامات"[٤٥].

إن مثل هذا التصاعد المتدرج للحالة الشعورية النفسية فى المؤلفات المقامية، حتى ذروتها الجمالية، يعود بجذوره - بلا شك - إلى المذهب الصوفى فى ارتقاء الصوفية "درجات الروح" (رومى)، الذى يمثل الحب.

---

(٤٥) جان زاده - المقام كأساس لفن المقامات ،من كتاب الصوفية والحديث عنها فى الثقافة الإسلامية ص ٣٢٧ .

والسؤال المطروح هنا – على أى أساس من المبادئ النظرية الجمالية والعلمية يقوم فن الموسيقى السيمفونية الموجود فى الموسيقى الأوروبية؟ وبأى شكل تجد السمفنة تعبيرا لها باعتبارها نظرية جمالية؟ السمفنة هى - قاعدة المجال الموسيقى.

اعتمادا على كلمات أسافيف – إن السمفنة تضم بصورة رئيسية الإبداعات السيمفونية التى تحمل قيمة فكرية بصورتها الكبيرة. وتتجسد السمفنة فى الأوبرات والكانتاتات، وأحيانا فى المؤلفات ذات الشكل الصغير.

إن المعالجة السيمفونية تبدل الروابط الديناميكية المتصلة المشتركة للنماذج الموسيقية، لتكتسب حالة نوعية جديدة، وتحمل فكرة التطور الديالكتيكى – من التناقض إلى التآلف، من التفرع إلى التوحد. كذلك، فإن السمفنة تعبر عن عملية استيعاب الأسس الديالكتيكية للتفكير فى الفن الموسيقى.

"لقد ظهرت السيمفونية باعتبارها مصطلحا فى اليونان القديمة وفى أوروبا الغربية قبل فن السيمفونية نفسه، وحملت طابع المؤلفات الغنائية الآلاتية المتنوعة للمسرحيات البوليفونية. وبدء من القرن السادس عشر قدمت السيمفونية نفسها فى العروض الرئيسية للأوبرا وبين الفقرات الموسيقية، وتحولت تدريجيا إلى افتتاحية، حتى وصلت إلى مستواها الكلاسيكى فى إبداعات ممثلى مدرسة فيينا الكلاسيكية – هايدن، موتسارت، بيتهوفن.(٤٦)

فى القرن العشرين تعددت جوانب التطور الخاص للإبداع الموسيقى فى التعبير عن السمفنة بمختلف الأنمطة والأشكال غير المقيدة بالحل الذاتى للتأليف الموسيقى، وذلك فى ظل ظروف تنشيط التفاعل بين الموسيقى وغيرها من أنواع الفنون. حينئذ،

---

(٤٦) انظر قاموس الموسوعة الموسيقية، ١٩٦٦ .

وطبقا لهذه التحديدات الموسوعية، فقد اتسعت بصورة كبيرة فرصة تجسيد السمفنة وسمفنة المقامات، باعتبارها عملية موسيقية يتم تقبلها بصورة طبيعية ومطابقة للعصر.

إن المقامات السيمفونية تمثل نموذجا جديدا قيما للسمفنة، وذلك ليس عبر التقليد، بل من خلال اختراق قلب الفن السيمفوني، وتشكيل وحدة عضوية معه. وقد صار "أرازبارى" لدى حاجى بيكوف القوة الدافعة لظهور المقامات السيمفونية: "شور"، وكرد أوفشارى" للمؤلف فكرت أميروف. ونالت هذه المؤلفات نجاحا باهرا، وكان لها صدى هائل فى الوسط السوفيتى بأكمله، وخارج حدوده حتى أمريكا. وصار هذا تحولا كبيرا فى الفكر الموسيقى.

فى القائمة المطبوعة عام ١٩٦١ بموسكو، والتى تناولت المقامات السيمفونية لفكرت أميروف، يقدم محمد بيكوف تعريفه التالى: "لم يتجه أميروف إلى المقام الذى يعد أكثر الفنون الشعبية الموسيقية تعقيدا عن طريق الصدفة، ليضم بداخله مختلف أشكالها. إن تنوع المقامات قد سمح بخلق لوحة موسيقية مثيرة للإعجاب، تقوم على التوفيق بين المشاهد المتناقضة. وقد شعر أميروف بالقدرات الواسعة للتطور السيمفونى الدفينة فى المنابع الشعبية الأولية. وينبغى الاعتراف بأن المهمة الرئيسية – قضية التطور السيمفونى للمادة الموسيقية الشعبية – قد نجح المؤلف فى القيام بها".[٤٧]

وقد انتبه المؤلف بثقة لسمات المقامات فى تغيير الأقسام الحرة الارتجالية إلى مشاهد غنائية راقصة، بالإضافة إلى انتباهه لواحدة أخرى من الخصائص الرئيسية للمقام – فى أنه يتكون من تتابع تقليدى صارم، ذلك أن الجمل المتوالية التنوعية التى

---

(٤٧) محمد بيكوف، المقامات السيمفونية لفكرت أميروف، الشروح، موسكو، ١٩٦١، ص ١٤ – ١٥ .

وجدت تجسيدا لها فى المقامات القومية، تتمثل فى المواد الموضوعة الحرة. كما أن التباين فى المقامات يقوم بالدرجة الأولى عبر وسائل الأداء الارتجالى. وذلك على أساس قانون النظام الإيقاعى. غير أن التكرار المتعدد لتردد الألحان -فى ظل شروط الحفاظ على الطابع الأدائى- يخلق عددا من التغييرات وأقساما متماثلة للمقام، وتحديدا فى المشهد الارتجالى، كما أن الخصائص النمطية للمقام يعادلها ارتفاع ترديد النمط الآخر، ليخلقان معا جملا لحنية نبرية، وهما محتفظين بالإيقاع الثابت الرئيسى للقسم الآخر.

بعد الانتهاء من كل قسم ارتجالى، يتم أداء رينج وتيسنيف، طبقا لاختيار المؤدى. وهكذا، فإن الارتجال يجد تجسيدا له ليس فقط فى الطابع الأدائى، بل أيضا فى البناء التأليفى للمقام.

وقد شكل فكرت أميروف دولوج[٤٨]، مكون من مقام "شور" و"كرد - أفشارى". إن "شور" هو - أحد المقامات الأذربيجانية الرئيسية، و"كرد أفشارى" يدخل ضمن عداد المقامات المساعدة، وهو مبنى على أساس مقامات - زيربى، وهما يعدان مستقلين، ولكن فى نفس الوقت مرتبطين بعضهما البعض بصورة لصيقة. واستطاع أميروف تقديم العلاقات الإبداعية مع مصادر الموسيقى الأولية، على أساس الترابط اللحنى المشترك لعناصرها النمطية الأصلية، التى تخلق فى كلى المقامين الرؤية الواحدة للألحان، وتردد الألحان الرئيسية فى بعض الأقسام.

لقد وجدت المؤلفات المبتكرة العظيمة انعكاسا لها وللامحها المميزة وخصائصها النمطية فى المقام السيمفونى "رست"، وذلك فى النشاط الإبداعى لقائد الأوركسترا نيازى. وجرى أداء المقام السيمفونى "رست" لأول مرة فى عام ١٩٤٩، بقيادة المؤلف نفسه.

---

(٤٨) الدولوج هو جملة لمشهد موسيقى تتكون من مؤلفين - (المترجم).

فى مقامه السيمفونى استخدم نيازى فى بنائه التأليفى - ملتزما بالتقاليد - جميع الأقسام الكلاسيكية للمقام.

وبالنسبة للمقام السيمفونى "رست" لنيازى، قام شيرين مليكوف عالم الفنون والبروفسور، بإجراء الأبحاث الواسعة فى موضوعات الثقافة فى التراث الموسيقى للقرون الوسطى[٤٩]. وهنا يجدر الاهتمام بصورة خاصة بالجدل المثير حول عمليات انتقال الأشكال فى المجال السيمفونى، وبالمقام فى ظل الظروف المعاصرة. وعلى سبيل المثال، لو جرى أولا طرح قضية نسبية التنظيم والذاتية فى اللغة الموسيقية للحن الرئيسى لمقام "رست" لدى الشعب، ففى هذه الحالة سوف تختلط بعضها البعض جوانب المقامات النمطية الهارمونية وألوانها، وتجسد أساسا قوميا صرفا، ومذاهب نمطية جديدة. وقد دفع هذا الأمر بالمقام إلى انتشاره العالمى فى الثقافة الموسيقية للقرن العشرين، وفى بعض الحالات خلق اتجاها للمواجهة الواعية البسيطة والمعقدة.

وقد تمثلت هذه المظاهر فى الشكل النمطى المميز لإبداع المؤلف الموسيقى. وهنا يعرض نيازى مراحل تطور الأشكال الموسيقية للارتقاء النمطى فى كل ثقافة قومية، باعتبارها تركيبا حتميا للاثنى عشر طنا من العناصر الغريبة الناجمة المختلطة التى ظهرت فى مراحل معينة. وفى هذا الإطار ينبغى الإشارة إلى أن السقوط المباشرة للألحان المختلطة ذات الطابع "الفلكلورى" فى بيئة ملونة غريبة، لا يؤدى إلى تغيير صفاتها، بل على العكس لم يلحظ حتى الآن ظهور أية ظلال جديدة لها، خاصة أن المقامات السيمفونية لفكرت أميروف، و"رست" نيازى، قد أظهرت هذه الصفة التى تتسم بها الموسيقى الأذربيجانية، واستخدامها المنطقى.

أما فيما يتصل بالطابع السيمفونى، فيقدم عالم الفنون شرحه التالى: عند توافق الأصوات فى نقطة عضوية، وبالحفاظ على الإيقاعات والتتابع المنسجم لتردد التتابع

(٤٩) انظر شيرين مليكوف، الثقافة الشرقية فى التراث الموسيقى للقرون الوسطى والمقام السيمفونى"رست" نيازى، باكو، غنجة، ١٩٩٩ .

الرباعى للألحان، تتبدل الذروة الموسيقية إلى البناء القائم على اللحن رباعى وثلاثى الصوت، ومثل هذا السلم الموسيقى الصارم، يحدد وفرة الروابط الهارمونية.

وفى العديد من الحالات فقد كان الهدف هو - الحفاظ بأعلى درجة ممكنة على شفافية الأوركسترا، والبداية اللحنية السهلة المميزة للملاحم التقليدية. إن محاولات محاكاة مضمون النماذج الأفقية، التى تتميز بالخلفية المستمرة الأفقية والمعالجة الجرسية للخطوط اللحنية - تخلق نموذجا معقدا متميزا، كما أن الملامح الهيكلية متعددة الأشكال تتكون فى صورة مذهب متفرد، وهى تبعث النسيج الموسيقى العام على أساس الهارمونى المتغير. إن مفاهيم الثبوت والتعميم فى أشكالها الواسعة تطابق أيضا أكثر الصياغات التفصيلية صغرا.

وهكذا، فإن مضمون السمفنة القائم على أساس المقامات السيمفونية فى صورته المميزة، قد استوعبه أول المكتشفين فى هذا المجال، وفتحوا أمامهم آفاقا وإمكانيات لا حدود لها. وهذه الإمكانيات لا ينبغى تناولها فى شكل المذهب الشرقى "الأورينتال"، بل باعتبارها عملية تحدث بين الشرق والغرب تحمل طابعا انتقاليا.

أما بالنسبة إلى عملية الانتقال، ففى العالم المعاصر، فى الشرق، تقف تقاليد التدوين الموسيقى جنبا إلى جنب التقاليد الشفهية. وتستخدمها بنجاح فى إبداعات المؤلفات الموسيقية الفنون الأوروبية، وتمثلها فى خصائصها النمطية.

فى نفس الوقت، فإن أنماط الموسيقى الشرقية تجد استخداما واسعا لها فى الموسيقى الأوروبية. إن الاختيار الحر للأشكال الأدائية، واستبدال التدوين الموسيقى بالإشارات الإيقاعية والمؤقتة، والحفاظ على الأساس النمطى، أو الابتعاد عموما عن المقام الموسيقى وحرية بناء الشكل، والقدرة الارتجالية... إلخ. كل هذا يرتبط أساسا بالمشاعر والعالم الداخلى للإنسان.

إن مذاهب انتقال الثقافات التى أشرنا إليها، تتحدث عن أن هذه القضية ينبغى تناولها من منظور ومنهج جديد لدراستها، وذلك من جانب العلماء البارزين لدول العالم. ومن أجل البحث عن حلول مبتكرة، وآمل أن تُبذل المجهودات الرامية لتحقيق المهام القائمة أمامنا، لمنح دفعة مؤثرة للأبحاث العلمية المستقبلية والاكتشافات الناجحة على المستوى الدولى.

الخصائص الشعرية لنصوص المقامات الموسيقية الأذربيجانية

بقلم / تيور كريملي

فى أحد حوارته التليفزيونية، عبر الفنان الشعبى عليم قاسيموف -المعروف باعتباره عازفا معاصرا بارزا وعلى دراية بفن المقامة الذى يعتبر إرثا للشعب الآذرى- عن نصوص المقامات بقوله: "توجد كلمة تجلب بذاتها مقاما موسيقيا، وتوجد كلمة أخرى تصبح مضطرا لإعدادها لمقام موسيقى".

تمتاز هذه الفكرة الموجزة بحكمة كبيرة ومستوى علمى ونظرى رفيع. ويمكن أن تكون مفتاحا فريدا يساعد كل عازف على انتقاء النص ذى المقام الموسيقى المختار. وهذا الاختيار يتحدد بدائرة المعارف والمستوى الفكرى للمطرب، وبطريقة أخرى فإن كمال المقام الموسيقى يظل مشروطا بمستوى نجاح تناغم المقام والنص الشعرى.

اذا ما أردنا توسيع حدود المقامات الموسيقية الأذربيجانية، فيمكن تقسيمها إلى نوعين طبقا لمجال انتشارها :

١ - المقامات الموسيقية الديمقراطية.

٢ - المقامات الموسيقية للصفوة.

ويختلف هذان النوعان ليس فقط وفقا للإعداد والتكوين الاجتماعى للعازفين والمستمعين- بل وطبقا للوزن الدلالى والعالم المجازى لكل منهما.

والمقصود هنا بمصطلح المقامات الموسيقية الديمقراطية متعددة الألوان واسعة الانتشار بين أفراد الشعب، هو غناء الأمسيات الليلية للأطفال، والبياتي والبكاء والأخشام وخالاقارى، وغيرها من النصوص التى تكونت فى الأساس على البياتى، أحد ألوان الإبداع الشعبى الشفهى الأكثر شهرة.

ومقارنة بالمقامات الموسيقية المحترفة، يمكن مجازا تسمية الأنواع سالفة الذكر بالمقامات الموسيقية، وإلى جانب ذلك يمكن الإشارة إلى ما يميزها من غياب تقليدى للحركات الإيقاعية، ووجود أساسات المقامات الموسيقية الشعبية، إلى جانب ألا تلقى تأثيرها على المقامات الموسيقية الكلاسيكية، حيث إن النصوص الشعرية للمقامات الشعبية -لكونها قائمة فى الأساس على المقامة الغنائية- تمتاز بالمضمون الحزين بدرجة أو بأخرى، وهو ما يقربها لنصوص المقامات الموسيقية الكلاسيكية.

ونعطى مثالا لإحدى أغنيات الليل للأطفال المعروفة لنا منذ الصغر:

أغنى لك هنهونة لكى تنام،

لعلك تسبح فى أوراق الزهور،

وبين هذه الزهور تجد حلما جميلا.

هذا النص الممزوج بصوت الأم يتضمن عمقا مدهشا ورقة مبعثها حب الأم. بالإضافة إلى ذلك، فإن النص قائم على شكل بياتى بنظام القوافى أ - أ - ب - أ. وتجد فى هذا النص مثل هذه التراكيب الفنية مثل: "لعلك تسبح فى أوراق الزهور"، و"بين هذه الزهور تجد حلما جميلا"، الصادرة من قلب الفكر الشعبى المجازى، وتعطى الحق الكامل فى اعتبارها أحد كنوز الأفكار الشعرية.

أو نعطى مثالا لنصوص الرثاء والبكاء الواضحة فى المقامة الحزينة نتيجة لسياق الحدث الذى يدور حوله الحديث القائل: إنها تستحق تقديرا عاليا لكونها نماذج

شعرية، شيدت على أساس الوحدة الكاملة للبساطة والسهولة والمجازية. وعادة ما يقوم بأدائها البكاءون الذين لا يقلون فى معلوماتهم الغنائية عن المطربين المحترفين.

هذه الجبال... الجبال العتيقة،

والينابيع المتناثرة... ومياه الجبل،

هنا هلك رجل غريب،

سوف تنفجر السماء وسوف يبكى السحاب.

على مدار التاريخ ظل حادث الموت يثير فى نفوس الناس مشاعر الحزن والفجيعة والأسف. ولكن المشاعر الحزينة هذه تصبح أكثر شدة وقسوة على القلوب الرقيقة، إذا ما كان مصدرها الأشخاص الذين ماتوا فى أرض غريبة بعيدا عن أوطانهم. هذه الأحداث كانت تصل إلى المستمع بواسطة الشاعر الشعبى بمساعدة اللغة الشعرية، تاركة تأثير عميق خلفها.

إن الدلالة العاطفية الأساسية باعتبارها خاصية تقليدية لهذا اللون، متركزة فى الشطرين الأخيرين. ويقوم الشاعر الشعبى فى شكل مجازى بتوصيل فكرة أن من مات فى بلده وبين أقربائه يبكيه الكثيرون، أما من مات فى أرض الغربة وحيدا فتبكيه السماء ويبكيه البرق والسحاب.

إن معظم نصوص المقامات الموسيقية الديمقراطية يتم إلقاؤها بمصاحبة موسيقية. وأحيانا عند أداء البياتى تشوبان فقط، باعتباره مصاحبا للموسيقى الذى يستخدم الناى.

وبسبب أن المقامة الموسيقية الكلاسيكية تُعزف فى الأساس فى مجالس الصفوة، وبين من لديهم دراية بالموسيقى المحترفة والشعر، فإن نصوص هذه المقامات تحمل طابعا نخبويا، وتعتبر نماذج شعرية للأنواع المختلفة للون الغنائى الخاص بالشعراء

المعروفين. ومن بين هذه النماذج الشعرية لشعر الحب العاطفى الغنائى يقع الدور الأكبر بالتأكيد على شعر الغزل.

الغزل هو قصيدة شعرية غنائية ليست بالكبيرة، تتكون من خمسة إلى عشرة أبيات (البيت فى الشعر الشرقى يتكون من شطرين) بقافية أ - أ ، ب - أ ، س - أ وغيرها.

ويقوم شعر الغزل فى الأساس على وصف المرأة الجميلة والتغنى بمشاعر الحب. وفى شعر الغزل يكون الدور الأساسى لوصف قسوة الفراق وانتظار اللقاء والعقبات التى تقف فى طريق الحب.

ونتيجة لتماسك الشكل مع المضمون الشعرى لقصيدة الغزل، فقد كانت على الدوام ذائعة الصيت بين عازفى المقامات الموسيقية، وهى الصفة التى ما زالت تحتفظ بها حتى يومنا هذا.

إن القيمة الشعرية والجمالية الأساسية لشعر الغزل تتحدد بالمعانى الخفية فيها (نوكتيه)، ولهذا السبب تعتبر قصيدة الغزل لون مفضل لدى الكثير من المطربين.

إن المعنى العميق (نوكتيه) هو ناتج شعرى مؤثر يتم الوصول إليه عن طريق الصور الشعرية عالية المستوى، والمنطق الشعرى الحاد والمقارنات المفاجئة. ويفسر العالم الروسى ب .إى. بيزتلس الذى يعد واحداً من كبار العالمين بالشعر الشرقى والآذرى على وجه الخصوص - هذه الظاهرة الشعرية بقوله: "هذا المصطلح الذى ليس له ترجمة دقيقة فى اللغة الروسية ويعنى - العبارة الظريفة الدقيقة حادة الذكاء - نوكتيه، أو المعنى الشعرى العميق، لا يمكن اعتباره شكلا شعريا فى أشعار الشرق، لأن إعطاءها توصيفا دقيقا غير ممكن. فهو يمكن أن يأخذ شكل المقارنة والاستعارة، ولكن المعنى العميق يكون على هذا النحو، إذا ما صار غير متوقع ومفاجئ ومثير للقارئ".

ومفهوم أنه من أجل الإدراك الجمالى لما تعبر عنه "نوكتيه" من دقة المعنى، يتعين على القارئ أن يكون مسلحا بمستوى عال من التعليم والاستعداد. ولذلك، فإن المعانى العميقة التى تتجه بالخطاب نحو المستمع من أهل الصفوة وقصيدة الغزل التى تحتويها ، كانت فوق الإدراك الجمالى الكلى، ولذلك فإن النص الشعرى المماثل، وكذلك المصاحبة الموسيقية، كانا لهما مستمعيهم من أهل الصفوة، وهو ما يماثل ما تملكه إبداعات المحترفين العباقرة للموسيقى العالمية فى الوقت الحالى من الصفوة المستعمين.

إن آلية التأثير العاطفى للفكرة الشعرية الأساسية فى المعانى العميقة لشعر الغزل، باعتباره لونا أساسيا للحوار الأوبرالى للمقامات الموسيقية الأذربيجانية، قائمة على التدرج. وهكذا، لا يستطيع المستمع من الوهلة الأولى الوصول إلى جوهر الفكرة الشعرية للنص ، لأن ما يدركه أولا هو المعنى العادى السطحى، ثم بعد ذلك يكتشف القارئ تدريجيا بفضل جاهزيته وسعة إطلاعه، الطبقات الأكثر عمقا . ويجد فيها المقارنات المفاجئة والنتائج المنطقية. ويصل بها إلى نشوته الجمالية.

وخير تصوير لما قيل آنفا يمكن أن يكون أى بيت شعرى منتقى من الديوان التركى للشاعر الآذرى العبقرى فى القرن السادس عشر محمد فيزولى، وقصيدته القائمة على أساس الظاهرة الشعرية "نوكتيه" - المعانى الشعرية العميقة.

نعود إلى البيت الآتى ذكره من قصيدة الغزل لفيزولى، الذى يمثل أحد الأعمدة الأساسية من بين إبداعات المقامات الموسيقية الآذرية:

وبعد أن رأيت ملح الدموع فى عينى فلا تسخرى منى،

فهو من نفس ذات الملح الذى ينثره ثغرك السكرى.

إن هذه الدموع المالحة (الحارقة) المنهمرة من عيون المنتحب بحرقة حزناً على معشوقته، تدفع هذه المعشوقة أن تكون سببا فى ازدرائها له. والازدراء هذا يعنى

طول الفراق وزيادة المعاناة. وفى سعيه لمواجهة هذا الازدراء، يحاول العاشق إقناع محبوبته بأنه يجب عليها ألا تزدرى دموعه على ملوحتها. لأن ما فيها من ملح هو نفس السكر الذى ينثره ثغر محبوبته. إن مماثلة الملح للسكر مكونة تضاد فى هذه الصورة، تكون أساسا للمعانى الشعرية العميقة "نوكتيه". وهكذا، فإن صفة "مالح" و"حلو" قريبتان من بعضهما البعض عند إلحاقهم بالشخص.

والمعلومات الأولى عن استخدام المقامات الأذربيجانية للغزل باعتباره نصا شعريا، تضمنتها قصيدة الشاعر الآذرى العبقرى فى القرن الثانى عشر نظامى غنجاوى "خوسروف وشيرين"، فى مشهد يصف مجلس التسلية لدى الحاكم. وهنا يوضح الشاعر أنه عندما دخل إلى المجلس، كان المطربون يتغنون بقصائد غزلية. إلا أن الانتشار الواسع للمقامات الموسيقية الأذربيجانية باعتبارها نصوصا شعرية، كان من نصيب قصائد الغزل للشاعر فيزولى. وقد ظل هذا التقليد الذى بدأ فى حياة الشاعر فى القرن السادس عشر قائما حتى يومنا هذا.

ويكفى الإشارة فى هذا الصدد إلى أنه من بين ثلاثمائة قصيدة غزل كون بها الشاعر فيزولى ديوانه التركى وقصيدته "ليلى والمجنون"، توجد أكثر من خمسين قصيدة (أى الجزء السادس من ديوانه) ظلت ومازالت تشارك بقوة فى أعمال مبدعى المقامات الموسيقية حتى يومنا هذا.

إن معظم قصائد الغزل الفيزولى التى استخدمت باعتبارها نصوصا شعرية للمقامات الموسيقية، تتناول موضوعات الحب. ففى غزليات "شاعر الروح" -كما كان يحب تسمية فيزولى المستشرق الإنجليزى المعروف جيب- تم التعبير بشاعرية وموهبة عن أدق المشاعر للنفس الإنسانية الهائمة فى الحب، وهو ما يبعث السعادة فى نفس المستمع المعاصر.

والحقيقة أنه لكى يتم الوصول إلى المغزى الكامل والقيمة الجمالية لغزليات فيزولى، ينبغى الإلمام بدقائق اللغة الأذربيجانية الأدبية فى ذلك العصر وقيمتها

الشعرية. وكذلك الإلمام بأسس المعارف العلمية فى القرون الوسطى وقوانين الشعر الشرقى. إلا أنه فى مرحلة توطيد دعائم استقلال الدولة، ورفع مستوى معيشة المجتمع المعاصر، وتوسيع طبقة الصفوة نتيجة للإمكانات التى تم رصدها لإعطاء اهتمام أكبر بمسائل الحياة الروحية، لا يمكن أن نغض الطرف عن ازدياد قاعدة مستمعى المقامات الموسيقية لغزليات فيزولى.

ومن ناحية أخرى فإن المطربين عند اختيارهم لهذه الغزليات باعتبارها نصوصا لغنائهم، كانوا يعطون الأفضلية للنماذج الأكثر قربا إلى اللغة الأدبية المعاصرة. وفى هذا المعنى، فإن تقديم مقامات موسيقية لتلك النماذج البسيطة مثل "روحى تزدهر لرؤية خصلات شعرك المنثورة"، و"من يحب روحه من أجل الحبيب يحب حبيبة"، و"سر الثغر تفضحه الكلمة"، يمكن اعتبارها خطوة مثمرة على طريق نشر تراث فيزولى الإنسانى رفيع المستوى.

إن تأكيد الأفكار المستخدمة فى غزليات فيزولى باعتبارها نصوصا للمقامات الموسيقية عن الجمال الخارجى والروحى للإنسان، وسمو الحب الإنسانى ونكران الذات فى طريق هذا الحب، والتربية الجمالية كطريق نحو التناغم، يبين لنا أنها مازالت محتفظة بحيويتها، ليس فقط فى المجتمع الأذربيجانى. ولكن على نطاق أوسع، وذلك من خلال الحفاظ على الإخلاص فى العلاقات الإنسانية فى ظل ظاهرة التكنوقراط المنتشرة حاليا فى العالم.

ومن بين من تخرجوا فى مدرسة فيزولى الأكثر ارتباطا بالمقامات الموسيقية، يبرز ا الشاعر الأذربيجانى الكبير سيد عظيم شيروانى، والذى وضع خمسة عشر قصيدة غزل فى "ديوانه" ومجلد الأشعار الغنائية للشاعر، والتى كتبها متأثرا بفيزولى تأثرا شديدا، وما زالت هذه القصائد حتى يومنا هذا تجد لنفسها مكانا فى أعمال المطربين. وفى هذه القصائد الغزلية يتغنى الشاعر بلغة أكثر سهولة بالقضايا

الإنسانيـة التى كشف عنها الحجاب الشاعر فيزولى، والتى ما زالت تواصل مسيرتها على طريق الكمال الروحى.

ونشـير فى هذا الصـدد إلى أن روح الفكاهة التى كانت تميز غـزليـات فيـزولى تظهر جلية فى إبداع أتباع مدرسته بما فيهم الشاعر سيد عظيم.

ونعطى مثالا لهذا فى الأبيات التالية:

إذا ما كان الشيطان يخطف إيمان الشعب بالخداع

فمن أى شىء قام هذا الإيمان؟

آه، ومرقتنى بحواجبها كوتر قوس بارد فجرح قلبى سهم دلالها،

ألا فضعى خصلة شعرك على جرحى كى لا أنزف دما.

كان إقامة النظام السوفيتى فى أذربيجان قد ألقى بظلال قاتمة -كما هو الحال فى الكثير من جوانب الحياة الروحية- على تقهقر فن المقام الموسيقى، وهو ما اتضح جليا فى انتقاء النصوص للمقامات الموسيقية. فتحت تأثير الأيديولوجية البلشفية التى كانت تتنكر للتراث الكلاسيكى، اضطر شـعر الصـفـوة والمطربون إلى اسـتـخدام نصوص مصبوغة بروح الشعر الشـعبى، لكنها لا تتناسب فى إيقاعها مع المقامات الموسيقية، وكذلك انتقاء نصوص للمقامات من شعر الغزل لعصر الكلاسكيين مثل نظامى وغنجاوى فى ترجمات مبسطة، ولهذا الهدف انتقلت نصوص الروح الشعبية إلى بعض الشـعراء مثل: مولاباناخ واقف، وقاسم بيك زاكيرة، وسيد عبد القاسم ناياتى، وغيرهم. وبفضل موهبة المطربين، انتقلت إلى قوانين المقامات وحازت اهتمام المستمعين. إلا أنه فى هذه الفترة كان هناك شـعراء مخلصون للتقاليد الكلاسيكية. ونشير فى هذا الصدد إلى غزليات الشاعر إلياجا وحيد، والذى كان إبداعه وثيق الصلة بفن المقام الموسيقى. ولكونه أحد ممثلى مدرسية فيزولى لم ينس وحيد الذى كرس غزلياته فى الأساس لموضوع الحب - لم ينس وفقًا لمتطلبات العصر التجسيد

الفنى للأفكار الوطنية والمحبة للسلام، وعلى الرغم من أن هذه الأبيات أحيانًا ما كانت تبدو مقحمة فى نص الغزل، فإن هذا لم يخلق تنافرًا فى الإبداع العام للشاعر الموهوب.

وفى النهاية نقول أن النصوص الشعرية لهذا اللون الموسيقى الجاد وهو المقامات الموسيقية الآذرية، قد امتازت أيضًا بالمضمون الإنسانى الجاد، لكونها قطعًا شعرية تحث المستمع على النقاء الروحى والكمال، كما يمتاز الجزء الأكبر من نصوصها بثراء الخصائص الشعرية والمستوى الفكرى والجمالى الرفيعين.

التحولات والانتقالات فى المقامات الموسيقية
فى الألحان الشعبية الراقصة

بقلم / إلنارا داداشيفا

لقد صنع الشعب الأذربيجانى على مدار آلاف السنين، تراثًا غنيا من الرقصات وأساليب من الأداء وأشكال الحركات التى يصعب تكرارها، ومازال محافظًا عليها حتى الآن. ويوجد لدى شعبنا رقصات جماعية وفردية ودويتو. وفى أذربيجان إلى جانب الرقصات التى يقوم بأدائها الأطفال والنساء والرجال وكبار السن، يوجد أيضًا العروض الراقصة ورقص اللعب، والرقص فى حلقات ورقص الحلقات للبنات، والرقص البطولى لمباريات رقص الدويتو، والرقص الفكاهى ورقص العرائس المتحركة، وغيرها.

ويلعب الإيقاع دورًا مميزًا فى تقسيم أنواع الرقص. فنجد أن الرقصات ذات الإيقاع المعتدل يقوم بأدائها كبار السن من الرجال والنساء، أما الرقصات ذات الإيقاع الغنائى المعتدل، فهى تخصص للنساء، والرقصات السريعة التى تتطلب مهارة، فيقوم بأدائها البنات والشباب. كما أن هناك تقسيمًا آخر للرقصات وفقًا لنوع المصاحبة الموسيقية، فهناك رقص بمصاحبة غنائية صوتية، ورقص بمصاحبة صوت غنائى وآلة موسيقية، ورقص بمصاحبة آلة موسيقية دون صوت غنائى.

وأكثر أنواع الفرق الموسيقية انتشارًا، هى التى تتكون من عازفين على الذورنا (نوع من المزمار) وعازف على سناج. ويقوم عازف الذورنا الأساسى بعزف اللحن، أما الثانى فيضبط التيمة اللحنية للمقامة، ويقوم عازف السناج بأداء حركات نغمية مختلفة. وأحيانًا تتكون الفرق الموسيقية من اثنين من عازفى البالابان وعازف واحد

على السناج. وأحياناً في الرقص ذي الحلقات، يتم الأداء بمصاحبة أصوات في شكل نقرات بالأصابع. وضربات إيقاعية تصفيقاً بالأكف والطرق بالقدم. وتعزف الألحان ذات الآلة على التوتيك والتولون والذورنا والبلابان وغيرها من الآلات الموسيقية.

وتختلف الرقصات وفقاً لمضمونها، حيث تقسم إلى: رقصات طقوس، ورقصات عمل، ورقصات عسكرية، ورقصات رياضية، وبطولية، ورقصات في حلقات. وهكذا يمكن أن نستخلص مما قمنا به من بحث بخصوص تقسيم الرقصات الآذرية، لنتيجة مفادها أنه في أذربيجان كانت أقصر الرقصات قدراً من بين الأشكال الراقصة هي الرقصات ذات المضمون، وكذلك الرقص في حلقات مع الفتيات، وبعدها بقليل ظهرت أشكال أخرى مختلفة في موضوعها وانتمائها للألوان الفنية.

هنا يجب الإشارة إلى أن الألحان الراقصة تقوم على المقامات الموسيقية، وتحوز درجات الاستناد للمقامات الملحنة على أهمية كبيرة في تشكيل الألحان الراقصة، وظهور التقسيمات الداخلية، ويعتبر السؤال حول كيفية الغناء بهذه الدرجات، هو الأساس في عملية تعريف الانتقال والتحول، ويجب الإشارة إلى أنه في المقامات الأذربيجانية تختلف وظائف درجات الاستناد والخصائص النغمية للمقامات ذات الموسيقى الأساسية أو العابرة وبنائها الفردي. وكذلك كمية درجات الاستناد في كل مقام موسيقي بعينه. ويمكن تفسير هذا بأن المقامات الملحنة في أساسها النغمي تحمل طابعاً فردياً للغاية. وعلى مدار القرون كان يجري فيها تهذيب قواعد النهايات المستقرة المتعارف عليها، وهذه النهايات قد رتبت وصففت في نظام غني المضمون يسهل حفظه. وتبرز المقامات العابرة في الألحان الراقصة الأذربيجانية بشكل واضح، والتي تتوافق مع تقسيمات المقامات اللحنية، وهي في العادة تحمل نفس المسميات التي تتوافق مع تقسيماتها. وهذه المقامات وفقاً لمدى النغم (النطاق الصوت) أقصر من الصفوف الصوتية للمقامات الأساسية، ولكنها تحمل نبرة فردية. وتبنى المقامات العابرة -مثلها مثل المقامات الأساسية- وفقاً لمعايير محددة وصارمة، وهذا يتعلق

بكون المقامات العابرة توجد فى حالة تبعية للمقامات الأساسية الملحنة، بسبب الأداء فى تتابع محدد لتقسيمات المقام.

وفى الواقع فإن هذه المقامات عابرة جزئيًا، ولكن على الرغم من مداها الصغير فإنها تمتلك بناءًا مستقلاً وصوتًا أصليًا. وفى الألحان الراقصة التى قمنا بتحليلها، وجدنا أن النماذج التى يوجد بها تحول انتقالى توجد فى كل المقامات الملحنة. ففى بحثنا الذى قمنا به وجدنا التحول والانتقال فى عدد كبير من الألحان الراقصة، ويعنى الانتقال من مقام أساسى واحد إلى آخر أو إلى آخرين، ويتم على أساس درجة نوع المقامات الملحنة. ويمكن تنظيمها على النحو التالى:

(أ) ألحان راقصة مرتبة على أساس التحول فى مقامات متوازية. وعادة ما تكون بين رست، شور، سيجياخ، وفى نماذج أخرى بين مقامتين رست - شور، شور - سيجياخ، شور - رست وغيرهم. وفى آخرين يتم التحول والانتقال بين ثلاثة مقامات. ويتم هذا بين المقامات ذات النوع المتوازى على أساس دائرة المقام الموسيقى الرست وشور وسيجياخ (المقامات دو رى مى) وفقًا لمكانهم.

(ب) الألحان الراقصة التى يحدث التحول فيها على أساس الدرجة الأولى من قرابة المقامات الملحنة، وفيها تحدد آلية التحول بصورة صارمة، وكذلك آلية الفواصل ومقارنة النغمات: صول - رست ، فا - سيجياخ ، صول - شور ، فا - رست. ومن المقامات الموسيقية الواردة يتضح أنها مرتبة على فاصلة ثانية كبيرة لأسفل.

(ج) الألحان الراقصة المبنية على المقامات الموسيقية من المجموعة الثانية للمقامات القريبة يدخل فيها بياتى - شيراز ، شوتير - خومايون وتشاخا ريجياخ. وتتم الانتقالات فى الألحان الموسيقية بين هذه المقامات بصورة ليست كثيرة، ويكون العدد الأكبر من أمثلة الألحان الراقصة مع الانتقالات بين المقامات من مقام رست إلى سيجياخ، ومن رست إلى شور، ومن رست إلى شوتيار. وتوجد أيضًا تلك الألحان

الراقصة والتى يحدث فيها تحول من رست إلى مقامات المجموعة الثانية فى المقامات القريبة: رست - شوشتير. ويتم التلحين بين هذه المقامات اللحنية على أساس الوحدة الاسمية للمقامات (ليا رست - ليا شوشتير) فى الألحان الراقصة، مع التحولات بين المقامات من رست إلى شور. وعلى أساس الدرجة الأولى من القرابة تتم مقابلة المقامات الموسيقية على مسافة - ثالث صغير لأسفل. فى الألحان الراقصة لهذا النوع من مقابلات المقامات الموسيقية، تتم الانتقالات من فا رست إلى رى شور، وذلك على أساس الدرجة الأولى من القرابة، على فاصلة ثالث صغير لأسفل، ومن رى شور إلى مى سيجياخ، على أساس القرابة المتوازية للمقامات الموسيقية.

وبالنسبة لقرابة المقامات اللحنية شوشتير والبياتى - شيراز يجب الإشارة إلى أنه فى الألحان الراقصة تتقابل هذه المقامات مع بعضها البعض (دو شوشتير - دو بياتى - شيراز). كما أن مقابلة هذه المقامات شوشتير والبياتى - شيراز ممكنة أيضًا على مسافة فاصلة ثالث كبير (فا شوشتير - ليا بياتى - شيراز). إن التحولات والمقابلات التى تتم بين المقامات تخضع للقوانين. وتتم فى إطار دوائر محددة من المقامات الموسيقية، ومثال على ذلك الأمر: فى الألحان الراقصة فى مقام رست، يتم تتبع التحولات فى المقامات الموجودة على مستوى أعلى مثل دو رست - فا رست.

وأثناء تحليل الألحان الراقصة وجد أنه داخل كل مقام توجد درجة محددة تصلح للقيام بالانتقال إلى مقام آخر يتشابه معه فى الصوت والنغمة وترتيب الأصوات، إن المقام كأساس للألحان الراقصة يؤثر أيضًا على شكل الرقص، وفى هذا المعنى، فإن تكون تكرارى ثنائى، أو تكرارى ثلاثى، أو شكل الراند، يرتبط مباشرة بتحولات المقامات داخل الألحان الراقصة.

وقد أظهر هذا البحث أنه فى موسيقانا الشعبية، يتم تبديل المقامات الموسيقية على أساس الصلات الطبيعية بين المقامات الملحنة، إن نظام المقام فى الموسيقى الشعبية الأذربيجانية قد تكون واتسع نتيجة لعمليات التطور وارتقاء الموسيقى

الشعبية المختلفة ذات التقاليد الشفهية، ونتيجة لهذه العملية ظهرت دوائر المقامات الموسيقية.

كما أن الأبحاث التى أجريت بهدف تحليل الألحان الراقصة المتضمنة فى المقامات الملحنة مثل رست وشور وسيجياخ وغيرها، تسمح لنا بالقول بأن هذه الألحان تتناسب مع دوائر المقامات الموسيقية التى تتوافق بدورها مع هذه المقامات.

المقام الموسيقى ـ حوار الثقافات فى العالم المعاصر

بقلم / كينول خاسيروفا

لقد أنجبت أذربيجان علماء وشعراء وموسيقيين ومفكرين جابت شهرتهم الآفاق فى العالم بأسره. فإن موقعها عند ملتقى طرق التجارة الاستراتيجية المهمة جعلها تقطع طريقًا صعبًا عبر تطورها التاريخى. ومنذ فجر التاريخ حافظ شعب أذربيجان الحكيم على تقاليده الفنية وفنونه الموسيقية وطور منها. فالموسيقى تعكس حياة الأمة وخبراتها وتقاليدها وإنجازاتها وطبيعتها ومشاعرها. ونظرًا لكونها فن نشأ منذ القدم، وتعد مكون مهم من مكونات العالم الروحى، فإن الموسيقى قطعت على مدار قرون طويلة شوطًا من التقدم بأسلوب فريد تميزت به. وعلى الرغم من كل الصعوبات فقد ظلت محتفظة بإيقاعها الأصيل وفنونها التراثية الأولى.

وفى ذات الوقت يعد فن الموسيقى فى أذربيجان -باعتباره جزء ذا طبيعة خاصةً فى الثقافة العالمية- مزيج من خصائص الأصالة الفنية وعوامل الارتباط بعدد من الثقافات الأخرى.

إن تكامل الثقافات يعد عملية تاريخية موحدة، الكل فيها له مكان ودور وفقًا لخصائص وسمات ارتباط هذه الثقافة أو تلك بالثقافة العالمية. ولكن على الرغم من تفردُ هذه الثقافة وأصالتها، فإنه دائمًا ما يظل هناك شىء مشترك يربطها بثقافات الأمم والشعوب الأخرى. يقول خ. باثيم: "على الرغم من أن اليونانين يختلفون عن البروتستانت، وكذلك يختلف الصينيون عن غيرهم من هذه الشعوب أو تلك، فإنهم يمكنهم تلمس أشياء مشتركة فيما بينهم، أشياء من واقع حياتهم باعتبارهم بشرا.

وبعبارة أخرى يمكننا القول بأن تفرد كل ثقافة من الثقافات هو أمر نسبى، وأن خصوصية كل ثقافة وطبيعتها المتفردة إنما تتجلى فى تناولها لأشياء عامة يشهدها المجتمع الإنسانى، وإلا لا يمكننا تفسير الحقيقة التجريبية التى تذهب إلى أن كل ثقافة إذ تتفاعل مع غيرها من الثقافات الأخرى، فإنها تستوعب إنجازات هذه الثقافات وتتكيف معها.

وقد جرى العرف على تقسيم العالم إلى شرق وغرب. ومن الصعوبة استيعاب نقاط الالتقاء والترابط فيما بينهما، نظراً لاتساع هذين المفهومين، وما يندرج تحتهما من خليط للعادات المختلفة.

وعلى الرغم من ظاهرة العولمة المتمثلة فى التقدم الهائل فى وسائل الاتصال والتطورات التكنولوجية، وتعاظم فرص الارتباط بالآخر، فإن تلك الظاهرة لم تستطع القضاء على موسيقى الراج الهندية، والجامليلان الإندونيسية، والمقامات الأذربيجانية، لأنها تعد بمثابة فنون أصيلة فى ثقافاتها الأم.

ويتمتع فن المقام بسمات عدة مشتركة مع غيره من فنون المقام الأخرى فى الموسيقى الشرقية. ولا غرابة فى ذلك، بل هو أمر فرضته الظروف التاريخية عندما سارت شعوب الشرق الأدنى والأوسط وأوروبا فى طريق واحد زمنًا طويلاً.

فقد ساعدت الصلات الاقتصادية والعلاقات الثقافية الدائمة على تبادل القيم الفنية. ولذلك دائمًا ما يشهد تاريخ الشعوب حدوث ظواهر أنتجها المصير التاريخى المشترك. ففنون الموسيقى بين الشرق والغرب قد تختلف وقد تتفق من حيث طرق التطور ومبادئ العزف والنظام الموسيقى الذى يتبع قواعد معينة. وهذا ما يمكن أن نتتبعه فى فن المقام الأذربيجانى.

إن كلمة المقام - وحتى وقت قريب - لم تكن معروفة خارج حدود الشرق، بل وتنطوى على نوع من الغموض بالنسبة للأوروبيين. ولكن فى الوقت الحالى أصبح هذا الفن الفريد الذى يحمل بين طياته خبرة وعادات الثقافة الإنسانية بظواهرها الفذة،

أصبح مثالاً يحتذى به فى الموسيقى الأذربيجانية. وعند محاولتنا تلمس مكانة المقام فى الثقافة العالمية، فإننا لابد وأن نتناول قضية حوار الثقافات، الحوار بين الشرق والغرب. ونشير هنا إلى أن مصطلح الشرق والغرب نعنى بهما فى هذه الدراسة المفاهيم الجغرافية والاجتماعية والثقافية التى ينطوى عليها كل منهما.

من المعروف أن الغرب قد أبدع نمطًا خاصًا به فى التطور الثقافى، يمكن أن نطلق عليه العبقرية التكنولوجية. والسمات الرئيسية لعالم الغرب تتمثل فى علاقته المتغيرة دومًا تجاه الطبيعة، والتجديدات والابتكارات الحديثة فى مجال التكنولوجيا ونمط وأسلوب الحياة.

فالعناصر الرئيسية للإبداع الفنى لدى الغرب قد تشكلت منذ العصور الوسطى. ولعبت العادات المسيحية دورًا ذا شأن فى تكوين هذه الظاهرة. وكان من نتيجة ذلك أن أصبح للثقافة الغربية ديناميكية خاصة تميزها عن الثقافة الشرقية، وأصبح لديها ذاتية خاصة تهدف إلى استقلالية الفرد، وإعطاء المزيد من النزعة العقلانية.

هذه الثقافة يقابلها على النقيض الثقافة الشرقية، التى تحمل بين طياتها ثقافة بابل القديمة والهند ومصر واليابان والصين وبلدان العالم الإسلامى. وعلى الرغم من أصالة هذه الثقافات التى ذكرناها آنفًا، فإنها تشترك جميعًا فى سمات عامة، مثل نمط الحياة المستقر، والنظرة التقليدية إلى العالم.

فالإنسان الشرقى يميل إلى الخضوع للقوانين أكثر من الإنسان الغربى، فهو يعيش ويموت على أساس قواعد وعادات صارمة. ويتطور الشرق باعتباره خطا واحدا فى سلاسة وانسجام. فالجديد لا يتعارض مع القديم ولا يقضى عليه. وإنما ينصهر معه كوحدة واحدة. ويختلف الشرق أيضًا عن الغرب فى كونه يتميز بالتسامح الدينى الذى يهيئ التعايش السلمى بين الثقافات. وشعوب الشرق لا تفتقد لنزعة تكامل الكون، وإحساسها بالارتباط مع الطبيعة، وهى لا تسعى لتغيير نمط العيش. وإنما

تحاول الارتقاء بعالمها الروحى. لذلك أصبح أحد أهم عوامل ثقافة الشرق تلك العادات التى تتكرر بداخلها الأشياء، وتزداد ثراءً وتنوعًا. ولكنها تحافظ على السمات الأصيلة لهذا التشابه. فشعراء القرون الوسطى فى الغرب لم تكن لهم مؤلفات شعرية عن روح هوميروس، أما فى الشرق وعلى مدار قرون عديدة، نلاحظ أشعارًا على نفس البحر ونفس ثقافة المقام الموسيقى وموسيقى الراج. وبالطبع فقد تغيرت أشكال هذه الفنون وتطور أداؤها. ولكنها حافظت على سماتها الأصلية، مثل الدور الرئيسى للإيقاع وطريقة الارتجال ذات الأهمية الكبيرة، والتنوع الإيقاعى، وطرق التعبير الذاتية، والطريقة الشفهية فى التوصيل.

وعلى هذا النحو، نجد أن المقام عبارة عن نظام مقنن على أعلى مستوى فى الثقافة الموسيقية المهنية، ومعبر عن وعى وإدراك الشعب الأذربيجانى، ومعيار لتحقيق إمكاناته البشرية، وجزء من نمط تفكيره وفلسفته.

وقد أصبح المقام نقطة التقاء فى فهم التشابه الداخلى لعدد من الشعوب فى ظل اختلافاتها الظاهرة. ويجسد فن المقام الكلاسيكى الجوهر الروحى للأمة الأذربيجانية. ويوجد بداخله خبرة التعبير عن التناسق والجمال. فالمقام الذى يرتكز على قاعدة راسخة من المبادئ، وآفاقه الرحبة رحابة هذا العالم لم يصب بالجمود، وإنما كان يتطور ويعكس الماضى الفنى لأذربيجان وتنوعها بكل أشكاله وصوره، ويعكس عمق أفكار شعبها ورقة روح هذا الشعب.

لقد أصبح المقام جسرًا بين الماضى والحاضر، وذاكرة تخزن بداخلها الحقائق المستخلصة من الحياة. المقام هو مجال يتحاور فيه الإنسان مع الفضاء الخارجى، المقام هو كتاب الأمة الناطق. إذا كان تعدد النغمات على النمط الأوروبى هو المعبِّر عن جوهر الموسيقى الأوروبية باعتبارها أحد منتجات الثقافة المسيحية، فإن المقام يعبر عن تقاليد وثقافة الشرق، ويساعد الفرد على العيش فى وئام مع نفسه ومع العالم المحيط به، والمقام له تأثير إيجابى على العالم الروحى للفرد، وعلى وعيه ونظرته للعالم.

وعلى مدار قرون مضت شهد فن المقام سمات محددة أصبحت من صميم هذا الفن. ومن بين هذه السمات يمكن أن نذكر الطابع الشفهى فى إلقاء المقام، والطابع الارتجالى وغيرها من السمات الأخرى. هذه السمات التى تميز المقام تتخذ طابعًا ذا نمط خاص فى التعبير ليس فقط فى هذا الفن من الموسيقى الشعبية الأذربيجانية، وإنما فى الثقافة الأوروبية التقليدية أيضًا.

وكما أشرنا سابقًا، أن الارتجالية تعد أحد أهم العناصر التى تشكل طبيعة المقام. فإن فنون الارتجال ظاهرة طبيعية، ذلك لأن الوعى الموسيقى المعاصر يسعى كى يشمل أكبر قدر من الظواهر الفنية الموسيقية، والعمل على تنشيط القطاعات الواسعة فى فن الفلكور والموسيقى الأوروبية القديمة، والثقافات غير الأوروبية التى يلعب فيها عنصر الارتجال دورًا ذا أهمية.

ومن المعلوم أن الارتجال كان الطريقة الأولى فى الإبداع الفنى الشفهى. وعلى الرغم من عفويته الظاهرة، فإن الارتجال يعكس فى حد ذاته مبادئ التعبير الفنى الأصيلة. لقد نشأ الارتجال فى موسيقى الشرق والغرب باعتباره نتيجة لحاجة الإنسان للتعبير عن نفسه بطريقة جمالية مباشرة. وسيلة مؤداها أن الفرد يعبر عن رد فعله الإبداعى السريع تجاه البواعث الخارجية والداخلية، وطريقة تجسد لما يعتمل فى نفسية المبدع فى تلك اللحظة. والارتجال يتميز بالحرية والدور الذى تلعبه التكوينات غير المعدة سلفًا. والارتجال فى المقام يبلغ أقصى درجاته إذ إنه فى هذه الحالة مرتبط بإحساس الإبداع الأول والذى يرتبط فى الأذهان فى التفكير فى كل من الشرق والغرب إلى ظهور سمات مماثلة من حيث المحتوى والبناء فى أنواع معينة من الموسيقى.

تشكل الطابع الارتجالى فى الموسيقى تحت تأثير عدد من العوامل من بينها اتباع أنماط معينة من التطور النغمى وقواعد تكوين الصيغة الفنية المكتملة وخصائص التفكير الذاتى. ويتميز الطابع الارتجالى بغلبة عنصر التغيير على "الشفافية"، وتداخل المراحل الواحدة داخل الأخرى، والمؤلفات التى تقوم على أساس

ارتجالى يكون لها بناء خاص من ناحية الأسلوب والفن والنغمة والموضوع. وعلى هذا النحو، نجد أن أهم السمات الغالبة على هذا النوع من المؤلفات يتمثل فى الغناء على مستوى واحد لفترة طويلة، والتدرج فى ارتفاع الصوت وانخفاضه، والإيقاع المموج الذى يعلو حتى القمة، ثم ينخفض بسرعة. هذا النمط يميز العديد من فنون الفلكلور فى موسيقى الشرق والغرب. وفكرة ارتفاع الإيقاع التدريجى موجودة فى عدد من فنون موسيقى المقام والشاشماقوم والراج.

ويلاحظ أن عصر الباروك شهد وجود الإيقاع المعقد المتموج. وقد أوجد الجمع بين طريقة الغناء على مستوى واحد وبين الإيقاع المموج، نوعًا من أكثر الخصائص تميزا للأشكال الارتجالية القائمة على مبدأ نشوء النغمة الموسيقية ثم تطورها، ونشوء نغمة غيرها وتطورها، وهكذا. وبهذه الطريقة يتم التأليف الموسيقى فى العديد من الفنون الموسيقية المختلفة مثل المقام والجاز.

وتجدر الإشارة إلى أن الكلمة تعد أيضًا عامل مهم فى فن المقام والبكائيات. وهناك مراحل معينة من المقطوعات الموسيقية المرتجلة، تحتوى على فترات تتميز بأدائها وإمكانية التوسع فيها أو اختصارها. فالتنوع المستمر فى أساس المقطوعة يؤدى إلى تقليص حجم هذه المرحلة عبر تطورها، ويساعد على ظهور نمط جديد، قد يختلف كثيرًا أو قليلاً مقارنة بما كانت عليه المقطوعة قبل ذلك. وهذا بدوره يضمن التطور المستمر فى الشكل.

إذن فالارتجالية فى الشرق والغرب بالإضافة إلى ما سبق ذكره، تبرز مهارة المبدع. إلا أن الارتجالية الغربية تتميز بعدم تأثر كل عنصر من عناصر التطور النغمى.

هذه السمة تغلب أكثر على موسيقى المقام الارتجالية الغربية، التى تقوم فى جوهرها على البواعث الطبيعية، ولذلك تلعب مهارة العزف دورًا عظيم الأهمية فى

تاريخ الموسيقى الغربية. إن وظيفة العازف هى وظيفة مهمة للغاية، لأنه يفسح مجالاً رحباً للتعبير عن النفس بأسلوب ذات . وفى العلاقة بين الارتجالية والتقيد بقانون ما، هناك عنصر أخر يميز الشرق عن الغرب، وهو أن الموسيقى الغربى يلتزم أيضاً بقواعد محددة. ولكنه فى نفس الوقت يرفض التقليد البحت، ويؤكد على أسلوبه الخاص. وليس من قبيل الصدفة أن معظم فنون الموسيقى الغربية قد ارتبطت بأسماء شخصيات مغينة. أما فى الموسيقى الشرقية، نجد أن الدور الذى يلعبه المبدع الموهوب لا يقل أهمية. ولكن الشخصية المبدعة هنا لا يمكنها أن تلعب نفس الدور الذى يلعبه المبدع الأوروبى.

وتفسير ذلك الأمر يعود فى المقام الأول إلى عدم وجود نظام التقيد بالنوتة الموسيقية واتباع قواعد محددة. والطابع الارتجالى يعد واحد من العوامل الأساسية فى وجود فن المقام.

من المعلوم أن الطابع الارتجالى يثمر التنوع. وهذا المفهوم الواسع يميز موسيقى الشرق والغرب، ويظهر فى فن المقام من خلال مستويين:

١ - التنوع الداخلى من ناحية التأليف داخل المقام نفسه.

٢ - التنوع الكلى الذى يشمل كل مقطوعة من المقطوعات الموسيقية.

كما أن العَروض تلعب دوراً لا يقل أهمية عن غيرها، إلا أن الباحثين يشيرون أحياناً إلى تراجع دور العَروض، ويقرون بأن الطابع الكمى للنص الشعرى فى المعالجة يقترب من النصوص الشعرية الشعبية، حيث تكتسب الموسيقى مرونة الكلام. ولعل هذا الأمر يرتبط باعتماد فن المقام على طرق موسيقية نمطية تقوم بالطبع على صيغ قديمة، ولا ترتبط بالعروض.

تلعب هذه الطرق الموسيقية دور الدعامات المقامية. وتقوم بتنسيق النغمات وتنظيم موضوعات المقام الموسيقى.

ويعد الإيقاع صيغة نغمية ذات أهمية كبيرة فى فن المقام. ومن المعروف أن الإيقاع بوصفه واحدا من الأنماط الفريدة فى فن الموسيقى يحمل بين طياته محتوى نغمى محدد فى فن المقام. فهذه الصيغة تنشأ حول النغمة الرئيسية، وتحدد المحور الرئيسى للخط النغمى. وتنشأ نغمة ما مميزة أو عدة نغمات تتآلف من حولها جملة الموضوعات.

ونشير هنا إلى أن النغمة فى الموسيقى الشعبية الأذربيجانية عبارة عن جزء من المقام، والعكس صحيح، فالمقام يعبر عن نفسه فى الموسيقى الشفهية من خلال النغمات الإيقاعية والترنيمات. وإذا أخذنا فى الاعتبار بهذه الحقيقة، فيمكننا أن نعتبر البحث الشامل الذى أعده حاجى بيكوف بعنوان "أسس الموسيقى الشعبية الأذربيجانية" أول عمل يرسى قواعد هذا الفن الوطنى. ترتكز نظرية حاجى بيكوف على واحدة من أهم الأفكار، التى مؤداها أن المقامات الأذربيجانية ذات طبيعة إيقاعية. وهذه الفكرة بالذات هى التى جعلت المؤلف يتناول الإيقاعات المقامية بالوصف التفصيلى، تلك الإيقاعات التى تعلب دوراً مهماً فى تكوين وإيقاع المقام، وفى استيعاب المقامات نفسها.

وتجدر الإشارة إلى أن حاجى بيكوف إذ يظهر تكوين كل مقام من هذه المقامات، لا يكتفى بمجرد وصف الأصوات وطرق تكوينها. فهو بوصفه موسيقى شرقى أصيل تربى على مبادئ تعلم الموسيقى بالتلقى، رأى من الضرورى بمكان أن يكشف عن آلية عزف المقام من خلال نماذج مؤلفة. وأوضح ما يظهر فى هذه النماذج الدور الأساسى الذى تلعبه إيقاعات المقام. إن أهمية الإيقاع فى المقام بمفرده، وفى الموسيقى الشعبية بصفة عامة، ترتبط بالمقام الأول بدورها الرئيسى فى التكوين الإيقاعى للمقام، ومن هنا تنشأ الأنماط المختلفة فى الغناء، أى أن الإيقاع باعتباره نمطا نغميا، يعد مركزاً للرتم والسماع والتنغيم. إنّ استيعاب وظيفة الإيقاع فى تكوين مقام كامل، يمكننا من الوقوف على وظائفه المختلفة التى تتداخل فيما بينها. فالإيقاع هنا بمثابة:

(أ) عنصر مكون للشكل العام للمقام.

(ب) طريقة لفهم واستيعاب المقام.

(ت) جزء أصيل ومكون رئيسى من ناحية النغمة والموضوع.

وعلى الرغم من أن الأمر قد يبدو على النقيض من ذلك، فإن الإيقاع لا يختلف عن المادة الأولية. ويكون واحدة من السمات المميزة للموسيقى الوطنية. هذه الخاصية تظهر جلياً فى مقام "دستجياخ". فالصيغة الإيقاعية المتناهية الصغر، والتى تحمل بين طياتها السمات الرئيسية للبناء النغمى والمقامى، تجعل الأذن التى اعتادت على سماع الفن الوطنى قادرة على أن تفرق بين هذه الصيغ، وبين المقامات وبعضها البعض. فإضافة الإيقاع إلى هذه النغمة أو تلك، يساعد على استيعاب بنائها المقامى. ففى مقام دستجياخ تعتمد النغمة على صيغة "أياج" فى هذا المقام أو العكس.

وعلى هذا النحو، يعد الإيقاع عنصر ومكون مهم من مكونات الموسيقى الشعبية، ويعمل على تدعيم المؤلف الموسيقى. وعند المقارنة مع الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية، فسوف نجد أن مبدأ توسع الكل من البعض أقرب ما يكون إلى مبدأ الإيقاع النغمى.

إذن هناك خاصيتان مهمتان فى موضوعات المقام الموسيقى:

١ - ارتباط الأشكال البنائية للإيقاع ببناء المقام ومضمونه النغمى.

٢ - استخدام أنماط إيقاعية معروفة، والتى تميز مقام معين، وبصفة خاصة الصيغ الإيقاعية. ومن الممكن أن نلاحظ هذه الظاهرة فى الثقافة الموسيقية للبلدان الأخرى. فعلى سبيل المثال يعد الموتيف (اللحن الأساسى) فى الموسيقى الأوروبية أصغر وحدة مكونة، وكثيراً ما يلعب دور العناصر الإيقاعية الثابتة. وتكرار الموتيف يضمن لهذه الموسيقى وظيفتها منذ لحظة وجودها، ويساعد على ترتيب وتنظيم النغمة.

إن الإيقاع الشرقى القديم - وأحياناً الإيقاع الغربى - كان يعتمد على مبدأ المقام أو الراجى، أما فى اليونان القديمة فقد اعتمد على مبدأ "النوما"، الذى كان

يمثل تكراراً للنمط المقامى مع التنوع فى التعامل مع الأصوات. هذا المبدأ هو نفسه المتبع فى كورال جريجول والأصوات الروسية القديمة. فجابيوم دى ماشو كان يتعامل مع مجموعة واحدة مؤلفة من خمسة موتيفات مميزة. وقد اتضحت عبقرية الموسيقار فى قدرته على إبداع مؤلفات موسيقية ذات قيمة فنية عالية، باستخدام عدد محدود جداً من الموتيفات. وكان استيعاب دور الموتيف (أو مجموعة من الموتيفات) يرتبط بتكوين موضوع ذاتى خاص وبفكرة الاكتمال النغمى للصيغة.

وهنا يجب أن نعود من جديد إلى فن الارتجال، لأن عملية تصنيف الأنماط الايقاعية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بهذا الفن. يشير شابونوف فى كتابه "فن الارتجال" إلى أن: "المرتجل لا ينشىء نسيجًا، وإنما يقوم بتجميعه من عناصر جاهزة، أى من مقطوعات موسيقية كان قد حفظها منذ زمن بعيد. وكلما كانت هذه العناصر قليلة، كان الحدث الموسيقى بعيدا عن توقعنا".

وعلى هذا النحو نجد أن هناك مبادئ عامة مشتركة فى تطور المادة الموسيقية، قد نشأت فى نماذج الفن الشعبى والمهنى، وفى عملية تطور ثقافة الشرق والغرب، حيث يظل الفن الموسيقى عاملاً من عوامل الحوار الثقافى بينهما، على الرغم من الاختلافات بينهما.

ظاهرة المقام

بقلم / شيرين ميليكوفا

لقد طرح الباحثون المعاصرون فى موسيقى شعوب الشرق قضية تعدد معانى مصطلح "المقام" مرارا وتكرارا، وكذلك قضية غياب التعريفات العامة له فى علم الموسيقى المعاصر. وتطبيقا على ثقافات موسيقية مختلفة يمكن أن يرتبط مصطلح "المقام" فى أيامنا هذه بمفهوم اللحن، وكذلك الفنون المميزة للموسيقى المهنيه الش فهية. إن أصل مفهوم المقام وتعدد معانيه له جذوره التاريخية. وصار تطوره الطبيعى حقيقة علمية فى وقتنا الحاضر. وتتشابه التشكيلات الصوتية المختلفة للمقام وغيره، ليس فقط من حيث المنشأ اللغوى والتاريخى، ولكن أيضا من حيت نطاق المفهوم والمعنى، وذلك منذ القرون الوسطى وحتى العصر الحديث.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التشكيلات الصوتية تتشابه من حيث المكان والمعنى فى الموروث الثقافى لشعوب الشرق، ويعود ذلك الأمر إلى تقارب الظروف الاجتماعية للمعيشة، وتطابق بعض الخصائص، التى تظهر فى الارتباط العميق بالشعر الشرقى الكلاسيكى، والإبداع الشعرى الشعبى وكذلك تجانس تقاليد التأليف والأداء الموسيقى.

ومن حيث الوصف العام يمكن القول أنه فى مجموع ثقافة كل شعب توجد خصائص محددة وبعض الظواهر، التى تحدد فى المجمل الانتماء إلى ثقافه موسيقية شرقية. إن تنوع النطق ومضمون المصطلح نفسه "المقام"، ليس فقط إظهار شكلى للخصائص القومية واللغوية والخصائص الأخرى، ولكنه أيضا ارتباط بالمحتوى

الموسيقى ونظام التلحين والعروض والإيقاع، وكذلك مبادىء تطوير المجالات وخصائص بناء سلسلة المقام لدى كل شعب.

كما هو معروف فإن المقام الأوزبكى - الطاجيكى، والمقام التركمانى، والمقام التركى، قد نشأوا من المقام العربى. وبالطبع فإن المقام يمتلك العديد من المعانى فى كل سياق زمنى وتاريخى وجغرافى مختلف.

طبقا للمعلومات الحديثة فإن كلمة مقام (جمعها مقامات) لها المعانى التالية فى اللغة العربية:

١ - الوضع.

٢ - المكان.

٣ - التقدير: يقال كبير فى المقام.

٤ - الرتبة.

٥ - قبر مقدس.

٦ - المقام عكس البسط فى الرياضيات.

٧ - فى الموسيقى: اللحن.

والمقامات تعنى أيضا الطريق الذى تسير فيه الصوفية للوصول إلى الله عن طريق تحسين الروح.

وعلى ذلك، فإن مفهوم "المقام" موجود منذ فتره بعيدة جدا، ويستخدم فى مجالات مختلفة مثل: فى فن العصور الوسطى، فلسفة التصوف، العلم، الموسيقى، وكذلك فى اللغة الدارجة، مما أثر بدون شك على بعض جوانب التوظيف الموسيقى للكلمة.

على الرغم من أن أول ذكر للمقامات الموسيقية (ومسمياتها) نجده فى أدب القرن الثانى عشر، فإن الارتجال كان سمة مميزة لموسيقى البلاط الملكى منذ زمن العباسيين، بداية من القرن التاسع. وقد نشأت الأشكال الموسيقية المختلفة لشعوب الشرق الاوسط والأدنى على مدار كل القرون التالية. ومن وجهة النظر التاريخية، إنتشر مصطلح "مقام" بين موسيقىّ العالم العربى والإسلامى فى القرن الرابع عشر(الشيرازى). ولكن على أية حال، فإن فهم المقام نفسه باعتباره ظاهرة ذات خصائص محددة، كان موجودا فى القرن العاشر (نجد أن الفارابى قد نوه عنه فى أعماله الموسيقية النظرية). وفى ذاك الوقت فإن مصطلح" المقام" فى الموسيقى كان يكشف نفس تلك المميزات التى كانت تميز "المقامة" باعتبارها فنا من فنون القصة القصيرة فى الأدب، والتى تتحدث عن الغش والاحتيال. والمقامة باعتبارها فنا من فنون أدب الشرق ينتمى إلى القرن العاشر. وكان أول من كتب نموذج واضح للمقامات هو بديع الزمان الهمزانى الذى كتبها باللغة العربية، فى حين أنه كان يعيش فى إيران. وتعتبر مقامات الحميدى والتى كتبها عام ١١٥٥ م قاضى المدينة حامد الين البلخى، من الآثار الرائعة لفن المقامة. أما مقامات الحريرى فقد اكتسبت أوسع شهرة فى تاريخ المقامات، حيث كانت تتميز بالتلاعب الشكلى والإيجاز.

لقد تشكلت "المقامة" وتشكل "المقام" ليس فقط فى آن واحد فحسب، ولكن بشكل مرتبط فيما بينهما، حيث أنهما تمتعا بخصائص عامة تميزهما، مثل تسلسل البناء وحذاقة الأسلوب. كما أن هناك حقيقة تقول بأن تاريخ ظهور المقام تتفق مع فتره ظهور أول أبحاث تصيغ نظام المقامات، وقد يكون ظهور هذا التوافق ليس من قبيل الصدفة.

من الصعب الآن الحكم على قرب الصلة بين فن المقامة أو بعده عن المقام فى زمن القرون الوسطى. ولكن ليس هناك أدنى شك فى أن المقامة باعتبارها فنا أدبيا، قد ساعدت فى فهم الجانب الآخر من المقام كظاهرة موسيقية على نحو أفضل.

توجد كلمة "المقام" فى اللغة العربية من أزمنة بعيدة، وهى تعنى حرفيا "مكان الوقوف". وهكذا، كان يسمى مكان اجتماع القبيلة، وبعد ذلك اكتسبت الكلمة معانى أوسع، فأصبحت تعنى الاجتماع نفسه، وبعد ذلك صارت تعنى المحادثات التى تتم فى الاجتماع.

تتم أحداث المقامة فى مكان محدد أو فى مكان إقامة قبيلة معينة. ونفس هذه السمات هى التى تميز أسماء المقامات الموسيقية. فنجدها تعكس إما مكان الإصبع على أوتار الآلة الموسيقية، أو أسماء المدن والبلدان والأقاليم (أصفهان، الحجاز، أذربيدجان)، أو أسماء قبائل (كردى).

وكما ذكرنا فى السالف أن المقامة و المقام لهما خصائص ومميزات أسلوبية. فيستخدم فيهما دائما الأسلوب المنمق. ونجد المقامة تكتب بطريقة السجع المطعم بكمية كبيرة من المداخلات الشعرية، فكل صفحة وكل سطر مليء بالاستعارات والمقارنات والمبالغات والأمثال الشعبية والاستشهادات القرآنية، حيث يستخدم الكاتب فى هذا المجال الألفاظ المتشابهة فى اللغة العربية، وكذلك ظاهرة تلاعب الألفاظ المبنية على الفروق البسيطة بين الكلمات فى معناها.

وعلى نفس المنوال والطريقة يسير المقام من حيث البناء، حيث إن هناك استخداما واسعا للزخرفة، والتى تعتبر حسب تعبير "جرسون كيفى" أهمية حياتية لهذا الفن، فهو جزء أصيل، وبدونه يصبح العمل الفنى ناقصا. وتتجاوب هذه الفكرة مع رأى الفارابى، الذى يرى أن الزخرف فى العمل الفنى هى القماشة التى يشكل منها الفنان عددا لا نهائيا من الأشكال.

وفى الواقع فإن النغمة المنفصلة هى التى تظهر مزخرفة فى المقام، وليس اللحن الأساسى كما هو الحال فى الموسيقى الأوروبية. وطالما أن كل صوت من الأصوات يعتبر عنصر فى البناء الموضوعى، فإن النسيج اللحنى للمقام يظهر ويتراءى باعتباره

زخرفا. وفى هذا السياق فمن المناسب أن نستشهد بكلمات الفارابى، والموجودة فى مقدمة كتابه "مبحث كبير عن الموسيقى" فيقول: "نحن نستطيع أن نشبه هذا النوع من الموسيقى باللوحة المزخرفة والتى لا تشبة أى شىء من الأشياء الواقعية، ولكنها قادرة على أن تفرح النظر". وبفضل أسلوب الإيجاز المتقن حدث انتقاء وبلورة للأساليب الجديدة فى الفنون الأدبية (المقامات) والموسيقية (المقام).

وتحدث بديع الزمان الهمذانى فى أبحاثة عن المقامات، ليس فقط باعتبارها لونا من ألوان الموسيقى فحسب، ولكن باعتبارها علاقة موسيقية بالعالم، وإدراكا صادقا لتناسق الوجود. وفى الواقع فإن فلاسفة الشرق الأوسط والأدنى أسسوا نظرية الإنسان باعتباره عالما أصغر، وبسبب ذلك فإن الجمال المجسد داخل هذا العالم الأصغر، يبدو متشابكا كأنه قطعة قماش معقدة ينسج منها جمال الكون. وانعكست القيم الإنسانية بشكل صادق فى الأشكال الفنية لفن القرون الوسطى، الذى تعتبر المقاييس الأساسية فى تقييمه هى التناسق و التوازن، حيث أن توازن البناء والقيمة الجمالية للإبداع تشكلان التناسق على مستوى العمل ككل. والتوازن الذى هو ضبط المقدار يعنى الخصائص الكمية، أما التناسق فيعنى خصائص الجودة.

ويمكن أن نلاحظ مبادىء التناسق والتوازن على جميع مستويات الأعمال الموسيقية، والتى يتم الاسترشاد بها عند بناء النظام الصوتى. ويقول ابن سينا بهذا الصدد: "إن فواصل الوقفة الصوتية كبيرة جدا، ولا تستطيع تكوين اللحن الذى يمس الروح، ولهذا أصبح جليا أن جمال ورونق اللحن أن يكون فى ثلاثة فواصل مختلفة" - . فلابد أن يكون الإيقاع متناسقا حتى يسبب البهجة والسعادة للمستمعين.

وعلى مستوى البناء -فى الأعمال الموسيقية والأدبية على حد سواء- ينحصر التناسق والتوازن فى التتابع المحكم الواضح للأجزاء، وكذلك لحظة ذروة الأحداث فى البناء ككل، والتى تأتى إما فى نهاية العمل (مونولوج البطل الرئيسى للمقامة)، وإما فى نقطة المقطع الذهبى (الذروة فى المقام).

أضف إلى ذلك أنه إذا كانت المقامة الأدبية تعتبر فن من فنون الرواية التى تتحدث عن الغش والاحتيال، والمسلسلة فى حلقات (المقامات)، فإن المقام يمثل عملا مسلسلا متعدد الأجزاء، ومعقد من حيث الشكل.

ومن المهم الاشارة إلى الآتى : المقامة - هى فن ذو طابع خاص ظهر باعتباره فنا كتابيا وليس شعبيا، ويلبى جميع متطلبات الأدب رفيع المستوى. وقد ظهرت المقامة الأدبية فى المدينة فى القرون الوسطى، وشملت جميع عناصر العادات الأدبية التى سبقتها (أدب). ومع مرور الوقت خضعت المقامة لمتطلبات التناسق من حيث تنظيم الجملة والاختيار الصحيح للكلمات، وتشبعت بالمحسنات اللفظية، وبالتوافق مع ذلك أصبح بطل المقامة رجلا متعلما تعليما عاليا، أو عالما فى الشريعة الإسلامية، أو عالما فى القواعد اللغوية، أو عالما فى البلاغة. وفى بعض الأحيان شاعرا موهوبا ومرتجلا لبقا، بعدما كان رجلا مخادعا و محتالا.

إن المقام بدوره يتميز بالأصالة التى لا مثيل لها، وبالامتداد عبر القرون الطويلة، والتنوع المدهش لأشكال الارتجال، التى تمثل العادات القومية المختلفة. وقد تشكل المقام وتكون فى بيئة المدينة، من خلال عملية إعادة صياغة الفلوكلور الموسيقى والشعرى، الذى ظهر فى بيئة المدن. ومن خلال تواجده فى مجالات وبيئات إقليمية وعرقية مختلفة، تحول المقام مع الوقت إلى ظاهرة فنية معقدة ومتعددة البناء والتكوين.

وبقدر تطور الموسيقى وتعقد الأساسات النظرية لها، فإن مصطلح "المقام" اكتسب محتوى أكثر تعددا للمعانى، فلا توجد كلمة فى علم مصطلحات الموسيقى الشرقية التقليدية أكثر تعددا للمعانى وعدم ثبات للمعانى مثل كلمة "مقام"، والتى سببت وتتسبب فى مثل هذه التفسيرات المتعددة:

١ - تعنى المكان بالمعنى المباشر للكلمة، وينبثق منها المعنى الآخر - المكان الذى يقف فيه الموسيقار فى البلاط الملكى.

٢ – موضع الإصبع على أسطوانة الآلة الوترية، وتمثل هذه الحركة المرحلة الأولى لإصدار اللحن.

٣ – نوع من الألحان (ترتيب صوتى معين).

٤ – طريقة أو مبدأ التطور.

٥ – مبدأ عام لتنوع وتحقيق مبادىء الغناء بصوت واحد.

٦ – طريقة ارتجال.

٧ – مجموعة من الضوابط و القوانين – فى الفن أو التكنولوجيا.

كما يستخدم عدد من الباحثين هذا المصطلح للتعبير عن الشكل الموسيقى والفن الموسيقى.

و بتلخيص كل هذه المعلومات المختلفة، يمكن أن نطلق على المقام المعانى الآتية:

١ – آلة اصدار الألحان والأصوات.

٢ – عملية إصدار الألحان – الارتجال.

٣ – النتيجة النهائية للعملية – الشكل أو الفن.

ونبرز ثلاثة من كل هذه المعانى الشائعة المستخدمة بشكل كبير لمصطلح المقام وهى: المقام، وفن من الفنون، ومؤلف موسيقى. وعلى الرغم من أن كل هذه المسميات مستقلة عن بعضها، فإنها بشكل كبير ترتبط ببعضها البعض.

ومن المناسب أن نتمسك بمعنى واحد لمصطلح "المقام". فلنتفق على هذا التعريف:

"المقام هو فن يمثل أعمال موسيقية متعددة الأجزاء، مرتبطة بتسلسل واضح". آخذين فى الاعتبار أن الشكل الموسيقى فى بلادنا – أذربيجان – له مسمى إقليمى، وهو ال (MYRAM). (تنطق: موجام – المترجم)

حول قضايا النهوض بعادة عزف المقامات فى طاجيكستان

بقلم / عبد الرشيدوف عبد الولى

شهدت طاجيكستان فى عام ٢٠٠٣ م –وبدعم من برنامج المبادرة الموسيقية فى آسيا الوسطى التابع لصندوق تراست أغا خان– تأسيس أكاديمة المقامات الموسيقية، وذلك بهدف إحياء فن الشاشماقوم والنهوض بعادات عزفه وتأليفه. وتعد أكاديمية المقامات الموسيقية هيئة مستقلة فى إطار نظام تعليم المقامات الذى شهد نهوضاً كبيراً فى الفترة الحالية فى طاجيكستان، كما أنها تعد هيئة تعليمية عليا. وترتكز الأكاديمية فى نشاطاتها إلى النهوض بفن الشاشماقوم فى المرحلة الحالية، استناداً إلى الأبحاث العلمية والمشاهدات الفعلية، والإلمام بالمادة الموسيقية وبخبرة السنين الطوال فى تربية الأجيال الناشئة والموهوبين فى عزف الموسيقى الكلاسيكية. وقد اتخذت مبادئ وطرق النظام التقليدى فى تعليم فن المقامات والمسمى "اوستود – شوجرد" باعتباره أساسا يقوم عليه نظام التعليم الناشئ حديثًا.

ويعتمد هذا النظام التقليدى على تقنية مؤداها أن الأساتذة المعلمون يبدأون فى تعليم الشوجرد انطلاقًا من استيعاب مبادئ إيقاع التكوين الموسيقى وإتقانها، ثم ينتقلون مباشرة إلى دراسة البناء الصوتى المسمى "الباردًا"، بما فى ذلك إتقان مبادئ العزف على العود ومبادئ نظام شاشماقوم الموسيقى باعتباره وحدة واحدة.

إن هذا الفن له أشكال عدة ويشمل جوانب مختلفة من ناحية العزف والتأليف ومن الناحية العلمية، وكذلك من ناحية استيعاب العالم من منظور وجدانى فلسفى. والأكاديمية تضع فى مقدمة أولوياتها النهوض بعادات عزف مقامات الشاشماقوم،

وصياغة مناهج إتقانه وإجادته. والذى حدث أنه منذ ما يقرب من مائة عام لم تشهد موسيقانا الحديثة أية محاولة فعلية لعزف مقامات الشاشماقوم، واعتدنا اليوم أن نسمع هذه المقامات منفردة وعلى أجزاء متقطعة. ولم يعد أحد يستمع إليها ويستسيغها باعتبارها وحدة واحدة قائمة بذاتها. مع أنه جرى العرف فى الماضى على عزف هذا الفن الفريد بصورة مكتملة. وكانت مدة المعزوفة الواحدة تمتد إلى ساعة ونصف، وأحيانا إلى أكثر من ساعتين.

ويشير كبار أساتذة فن المقام الموسيقى فى طاجيكستان أمثال: بوبوكول فايزوللايف، وشاهنازار سوخيبوف، وفضل الدين شاهوبون، فى الإصدارات التى تحمل اسم "شاشماقوم"، يشيرون إلى أن المقامات يجب أن تعزف مكتملة باعتبارها وحدة واحدة.

والواقع أن أساتذة مقام الشاشماقوم إذ يعلمون طرق عزف المقام والاستماع إليه بنفس طريقة الأقدمين، فإنهم بذلك يهذبون النفوس على فهم الطبيعة المتفردة للمحتوى الفنى للمقام الموسيقى بوصفه مؤلفا معقدا مكتمل الأركان.

ووفقًا للمبادئ الجمالية لفن المقامات، يشترك المستمع مع العازف فى إدراك كل مراحل استيعاب المعنى الفلسفى العميق الذى تنطوى عليه موسيقى الشاشماقوم. وعلى مدار أربعة أعوام بدأت منذ عام ٢٠٠٣ وحتى عام ٢٠٠٧م، اجتاز طلاب الدراسات العليا فى أكاديمية المقام دورة كاملة فى دراسة أسس الموسيقى الكلاسيكية الطاجيكية من الناحيتين النظرية والعملية، واكتسبوا معلومات علمية وتطبيقية، وتدربوا على فنون العزف. وتم وضع منهج خاص ممثل فى مدرسة لتعليم فن الشاشماقوم، وتدريب الكوادر الشابة فى مجال فن عزف المقامات الموسيقية. وقد قام طلبة الأكاديمية فى الفترة من ٥ وحتى ١٠ مايو لعام ٢٠٠٧ -وفقًا لهذا المنهج وعلى المسرح الأكاديمى بدار الأوبرا والباليه المسمى باسم أينى- قاموا لأول مرة بعزف ست مقطوعات موسيقية المسماة "ناصر" على مدار ستة أيام، بواقع مقطوعة

موسيقية كل يوم. وتتألف المقطوعة الواحدة من أكثر من عشرين جزئية موسيقية، لكل منها بناؤها النغمى والإيقاعى الخاص، ومصحوبة بأشعار كلاسيكية. أما العازف فيقع عليه عبء كبير، حيث يتعين عليه أن يحفظ الجزء الأكبر من الألحان والأشعار والبنية الإيقاعية، وعليه أن يجيد أداءها مجتمعة بشكل صحيح.

وهذا الأمر من شأنه أن يسبب صعوبات للجهاز الصوتى للمغنى، الذى يكون لزامًا عليه أن يتحمل كل هذه الأعباء أثناء غناء المقامات. ويتضح من تجربة إجراء الحفلات وأداء مقامات "ناصر" الشاشماقوم، أن الطريق الذى اتخذته الأكاديمية فى دراسة واستيعاب فن المقامات، والذى يعتمد على الفهم العميق والملاحظة الدقيقة للعادات الموسيقية الشاعرية الكلاسيكية، واعتماد مبادئ مدرسة "اوستود - شوجرد"، يعد طريقًا مثمرًا وذا مردود كبير.

إن عودة فن المقامات إلى الظهور فى الوقت الحالى الذى تشهده طاجيكستان لأول مرة، يعد عامل مهم من عوامل النهوض بفن الغناء الكلاسيكى. وتتمثل المشكلة الأكبر فى أداء هذا الفن فى الجمع بين كل أجزاء المقامات على أساس مبادئ الفكر المقامى، الذى يرتبط فى معظمه بآلة العود. ومعلوم جيدًا الأهمية التاريخية لخصائص آلة العود فى عزف مقام الشاشماقوم. ومن خلال فهم الترابط العميق بين آلة العود وموسيقى الشاشماقوم، عاد من جديد فن عزف المقامات الموسيقية.

إن إجادة طلبة الأكاديمية لعزف مقام الشاشماقوم بأشكاله الست، يدل على أن هناك مرحلة جديدة بدأت فى دراسة وتطور فن الموسيقى الكلاسيكية فى طاجيكستان.

ومع توافر الخبرة والمستوى المناسب من الاحترافية، يمكننا البدء فى ابتكار نواحى إبداعية جديدة فى فن المقامات، بما فى ذلك تأليف مقطوعات مقامية جديدة، واكتشاف إمكانات جديدة يعبر بها الموسيقى عن ذاته. كل هذه العوامل تعد بمثابة شرطًا ضروريًا لحدوث أى تقدم فى فن الشاشماقوم الموسيقى الكلاسيكى فى المرحلة الحالية.

المقام والفنون التعبيرية

بقلم / سعدات عبد اللايفا

إن المقام -الذى يعتبر أثمن لآلئ العالم الشرقى- يعد أساس للموسيقى الأذربيجانية. فهو أكثر الفنون الموسيقية انتشارا وشعبية لدى شعبنا. والمقام يعتبر نموذجًا كلاسيكيًا ضخمًا للفن الموسيقى الشفهى التقليدى المحترف، الذى يتمتع بالقيم الفلسفية والأخلاقية والتكوين الفريد والبناء النبرى المتميز.

وقد ساهمت شعوب البلدان الشرقية فى خلق فن المقام. ولهذا، فبالإضافة لأذربيجان يجرى أداؤه فى إيران تحت اسم "دستجياخ"، وفى تركيا والدول العربية (العراق، مصر، سوريا، الجزائر) تحت اسم "المقام"، وفى أوزبكستان وطاجيكستان تحت اسم "المَقومْ"، وفى تركمنستان وآسيا الوسطى فى منطقة تركستان الشرقية، حيث يعيش الأويوجور (حاليا هى مقاطعة تسينزيان الصينية)، تحت اسم "موقام".

وفى أذربيجان يتسم أداء المقام بالانتشار الواسع للمقامات الغنائية المصاحبة للآلات، والمقامات المصاحبة للآلات فقط، مثل تلك المقامات الرئيسية التى حددها العبقرى أوزير حاجى بيكوف: «رست»، و«شور»، و«سيجياخ»، و«شوشتر»، و«جاركياخ»، و«بياتى شيراز»، و«همايون»، والمقامات الصغيرة مثل: «جاتار»، و«رحاب»، و«شاهناز»، و«بياتى كرد»، و«ديستى»، فضلا عن مقامات الآلات الإيقاعية: «خيراتى»، و«ارازبارى»، و«منصوريا»، و«سيمى شمس»، و«مانى»، و«حيدرى»، و«أوفشارى» و« قاراباغ شيكستيسى»، و«كيسم شيكيستى». والأكثر قربا من روحنا القومية هو مقام سيجياخ وتنويعاته «زوبل - أورتا سيجياخ»، و«إتيم سيجياخ»، و«ميرزا حسين سيجياخ» و«خاريدج سيجياخ» الذى يعد أذربيجانى صرف.

إن فن المقام يعد فرع كبير من الموسيقى الشعبية فى أذربيجان، وهو واحد من المواضيع الرئيسية التى يتناولها الأساتذة المهتمون والمتخصصون بالفنون التعبيرية لدينا. إن المشاهد المختلفة المرتبطة بالمقام تصبو بصورة رئيسية إلى نقل المشاعر التى يقوم بتطعيمها للناس مع طريقة الأداء. كما أن الرسامين والنحاتين ينبغى عليهم فى إبداعاتهم الأخذ فى الاعتبار بخصائص المقام التى سوف يجرى التعليق عليها لاحقا.

واعتمادا على مهارة المؤدى يمكن الارتجال فى المقام كما يحلو للمؤدى، متمتعا فى ذلك بالإيقاع الحر، والإنشاد الدقيق والأداء المنطوق للحن. وهو حرفيا قائم على أساس الارتجال. ولكن على الرغم من أن المقام يعد فن حر، فإن هناك أطرا محددة متبعة لا يمكن تجاوزها. ينتقل المقام عادة إلى المستمع فى شكل ديستياخا، أى فى صورة شكل من الأشكال الصوتية المصاحبة للآلات، تجتمع فيه عناصر المقام - البداية (ديرميد، بيردشت). ويتكون هذا القسم من ٥ - ٦ جمل لحنية موسيقية مكتملة، (أفاز)، ومُرجع من ١ - ٢ أفاز، وتصنيف (رينج ودرينج). وارتباطا بأن بعض الأقسام تعد جمل موسيقية مكتملة، فهى تؤدى فى شكل مستقل.

إن كل مقام يقوم على أساس جنس موسيقى محدد، ويسمى طبقا له. وفى أساس تسمية المقام والمُرجع والأقسام نجد الاسم المميز للعدد (دوجياخ، سيجياخ، جهاركياخ، وغيرها)، بالنسبة للأماكن (أرازبارى، بياتى شيراز، زابول، مُهور هندى، ايراج حجازى)، أو بالنسبة للأفراد (شاه ختاى، بابا طاير، ميرزا حسين، منصوريا)، أو قد ترمز لأسلوب الأداء (قسم شيكيسى)، أو لخصائص الجنس الموسيقى (شور، همايون)، وبالنسبة للبناء الموسيقى المجازى الشعورى (سمى شمس، رست، ديلكش).

إن خطوات غناء مقام دستجياخ هى التالى: المقدمة - يبدأ برداشت بنوتة لحنية عالية، ثم يمضى هابطا حتى القرار، والانتقال بعد ذلك إلى القسم الرئيسى - ماى، ثم يؤدى القسم التالى الصاعد اعتمادا على السلم الرئيسى للجنس الموسيقى، والتى

تتناقض مع بعضها البعض، عبر خصائص سلم الجنس الموسيقى وخصائص التمبو والوحدة الزمنية الإيقاعية. بعد ذلك يمضى الارتفاع لنوتة عالية، لتعود تدريجيا إلى ماى، وتختتم بالنمط الهادىء. وبعد قسم المقام يؤدى رينج، درينج، أو تصنيف.

وارتباطا بقيام الفرقة الموسيقية بأداء ديرميد فى البداية -والذى يعكس اللحن والإيقاع وخصائص الجنس الغنائى لمقام دستجياخ- يمكن للمستمع التعرف على محتوى المقام. إن مقام بيرجاشت الذى تؤديه آلة التار أو الكيامنتشا يعد الخاننده (المؤدى) نفسه فيه للانتقال إلى المقام. ويقوم بالربط بين الأقسام، قسم الآلات ذو الطابع الراقص -رينج، والمشهد الغنائى المصاحب للآلات ذو الطابع الإنشادى- ثم إلى تصنيف.

وكما رأينا فعند أداء المقام يتوالى أداء القسم الغنائى للمقام بمصاحبة الآلات. وفى إطار الخريطة المذكورة، فإن الخاننده يكتسب -بدرجة معينة- قدرا من الحرية. فهو يقوم باختيار النص الشعرى المطابق لخصائص المقام، والذى يقوم بالأداء الشعورى الجمالى لأقسامه، وكذلك بنبرة المقام.

إن أداء المقام فى شكله الكامل - فى شكل ديستياخ، يتطلب الغناء بصورة متصلة لمدة ساعتين إلى ثلاث ساعات تقريبا. وهو يؤدى أيضا فى الشكل القصير، وفى قالب يحمل ذوقا فنيا مكتملا.

إن التصنيفات التى تؤدى فى المقام يتم اختيارها بصورة رئيسية، تلك المكتوبة فى حجم عروض الغزل من سبع إلى عشر أبيات، حيث إن وحدتها الإيقاعية تطابق الأساس الإيقاعى للحن. ويمكن للتصنيفات أن تؤدى بدون المقام.

فى مقامات ديستياج يمضى الأداء مصاحبا لمحتواهم الذى يتكون من ٣ - ٥ أقسام غزل مختلفة، وفى المقامات الإيقاعية يوجد قسم غزل واحد. وأثناء تأدية الحفلات قد تحدث بعض التغيرات فى الأداء، والتى قد تكون خارجة عن الإرادة.

تتنوع المقامات من حيث محتواها الفنى الجمالى. ويتمتع كل مقام بقوة شعورية مؤثرة معينة. وعلى سبيل المثال فإن مقامات: "سيجياخ"، و"رحاب"، و"قسم شيكستى"، و"قاراباغ شيكستيسى" - تغرد للمشاعر العاصفة الحماسية، والعاطفية المتدفقة. ومقام "ميرزا حسين سيجياخ" - الحب الحزين بعض الشىء، ومقامات: "همايون"، و"بياتى كرد"، و"بياتى جاتشار" - تبعث مشاعر الأسى والحزن العميق، و"دجاخارجياخ" - مشاعر الشوق والانفعال والترقب، و"بياتى شيراز" (يسمى بعروس المقامات، وذلك ارتباطا بالزخارف التى يتسم بها) - مشاعر الحزن بعض الشىء. أما مقامات: "رست"، و"جاتار"، و"ماهور خينجى"، و"أورتا ماهور" - فتبعث على التفاؤل، "خيراتى ومنصوريا" - الثبات والبسالة والبطولة، "شوبان - باياتيثى" - مشاعر الحب نحو الطبيعة والناس، "شاهناز"، تبعث على المشاعر الرقيقة العاطفية، "شور"، و"سيماى - شيمس" - مشاعر الحب، "أوفشارى" - المشاعر الاحتفالية، أما "أرازبارى" و"مانى" - المزاج المرح. ومقام "شوشتير" يدفع إلى التفكير والتعمق الذهنى.

إن المقام يعكس أفضل الصفات، والإبداع الفنى والتفكير الفلسفى للموهبة الإنسانية، وكذلك الأحداث التى يتعرض لها الشعب عبر التاريخ، والجوانب المختلفة للحياة، ودقائق اللحظات النفسية التى يمر بها، والمشاعر العميقة والرقيقة. إن المقام يحتوى الناس ويحيطهم بتأثير جاذب.

ومن الضرورى الاعتياد على الاستماع مرة وأخرى إلى المقام، والشعور والإحساس به عبر القلب. ومن خلال هذه الوسيلة فقط يمكن التقاط روحه وإدراك جوهره. عند الاستماع إلى المقام تتطهر النفس وتشعر بمشاعر الفخر، وعند الاستماع إلى المقام ذى المحتوى الثرى الواسع تتملك المشاعر الهادئة من البعض ومشاعر الانفعال من البعض الآخر.

لقد تعددت الأبيات الشعرية التى تحدثت عن المقام. وقد عبر مختلف رجال الفن عن أفكارهم بهذا الشأن على النحو التالى:

- إن المقام هو محيط كامل (فنان الشعب سيد شوشينسكى)،

- إن المقام -الذى يعد روح ومزاج وطابع الشعب- إنما هو نوع من المواساة والتخفيف، والبلسم الشافى للجراح القلبية (فنان الشعب خان شوشينسكى)،

- إن المقام هو أثر موسيقى أبدعته موهبة الشعب بالحب، وذلك عبر سنوات طويلة بإلهام كبير وذوق رفيع... المقام هو - حجر الزاوية لموسيقانا، وأساسها، ودعامتها الرئيسية... ولو فُهمت المقامات بصورة صحيحة، لأدركنا أنها تمثل الذخيرة اللغوية للغة الموسيقية الأذربيجانية (فنان الشعب والمؤلف الموسيقى أفراسياب بادالبيلى)،

- المقام هو قرآن الموسيقى لدينا (الأكاديمى وسيم محمد علييف)،

- المقام هو الشفرة الوراثية للتراث الإنسانى المشترك لأذربيجان (فنانة الشعب والمؤلفة الموسيقية فيرانجيز على زاده)،

- المقام هو الموسيقى السحرية ذات المضمون العميق، التى تسعد الذوق الجمالى للآذريين، والتراث الثقافى لكلّ العالم (دكتور العلوم الفنية والبروفسور، فنان الشعب راز زوخرابوف)،

- إن أفضل الطرق لتحقيق الوعى المطلوب لنا، يسير عبر المقام (العضو المراسل لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية خودو محمدوف)،

- إن المقام هو منظومة كاملة من المعرفة وإدراك العالم، والكلمة الكاملة فى الفكر الشرقى (دكتور العلوم الفلسفية، البروفسور، الحائزة على لقب الجدارة فى الفنون جيولناز عبد الله زاده).

فى السابع من نوفمبر لعام ٢٠٠٣ صدر قرار منظمة اليونسكو بضم المقام لقائمة الثمانى وعشرين نموذجا للتراث الشفهى غير المادى الأكثر قيمة. وقد صار يعد واحداً من كنوز الموسيقى العالمية التى يحافظ عليها اليونسكو. كما أُعلن عام ٢٠٠٥ "عاما للمقام". وتم تنفيذ مشروعات "خانندى قاراباغ"، و"عبقرية أوزير"، و"موسوعة المقامات الأذربيجانية". كما يُذكَر بالتار جذع وهيئة بناية المركز الدولى للمقام الموجودة فى عاصمتنا، والتى يسعد الناظر لها من الناس. وتحت رعاية اليونسكو يجرى تنظيم المنتديات الدولية والندوات التقليدية لدوائر الباحثين المكرسة للمقام.

وقد كتب أوزير حاجى بيكوف أول أوبرا فى الشرق تقوم على أساس المقام، وهى "ليلى والمجنون". كما قام مؤلفونا الموسيقيون بوضع المقامات السيمفونية: (نيازى - "رست"، وفكرت أميروف - "شور"، "بياتى شيراز"، وسليمان على عسكروف - "بياتى شيراز"، وواصف على جيزالوف - "سيجياخ"، وتوفيق باكتيخانوف - "نيافا"، "همايون"، "رحاب"، "شهناز"، "ديوجياخ"، وإلدار منصوروف - "ماهور هندى"). كما تم كتابة المؤلفات المبتكرة للأوركسترا والهارب والبيانو مثل: سيمفونية "دجاخاجياخ" (عساف زيناللى)، و"الكورال المقامى" (ناظم على فيردى بيكوف)، و"دجاخارجياخ" (زاكر باجيروف)، و"السيمفونية على طراز المقام"، "الألحان المقامية" (عكشين على زاده)، و"جابيل - سياجى" (فرانجيز على زاده)، و"السوناتا المقامية"، "دستيجياخ"، "مقام رنج"، "زيربى مقام" (ناريمان محمدوف)، و"خوتبى مقام فى سورة" (فرج كاراييف)، و"السيمفونية الرابعة للمقام" (محمد قوليف)، و"رست"، "شور"، "سيجياخ"، "دجاخارجياخ"، "المقام السيمفونى" (إسماعيل حاجييف).

كان مصطفايف قد قام لأول مرة بالمزج بين فنى المقام والجاز، ومن بعده واصل الطريق كل من: رفيق بابايف، وعزيز مصطفى زاده، وشاهين نوفراسلى، ونالوا المجد فى أرجاء العالم من خلال مؤلفات الجاز - المقامية الارتجالية. وتم تقديم عروض للمقامات: "شور"، "سيجياخ"، "رست"، "بياتى شيراز"، و"ماهور هندى" (عارف غازييف).

وفى السنوات الأخيرة اجتذب فن المقام الأجانب بصورة كبيرة. وقام أحد منهم وهو البروفسور فى كونسرفاتوار ليل (فرنسا) مارك لوبيت، بأداء المقامات على العود بصورة رائعة. كما قام الأمريكى جيفرى فيرباخ أونبيبورج بأدائها على التار والكيمانشى، وجيفرى أونبيبورج على الكيمانشى. وفى المهرجان الأمريكى سان فلورين للجاز، قام جيف بوكى بالمزج المقام مع الإيقاعات الأوروبية. كما قام خالفارد تولجوم بأداء موسيقى الفولكلور النرويجى مع المقام الذى صاحبه عازف الكيمانشا الشان منصوروف على آلة الفيدل (الكمان النرويجى)، تاركا انطباعا طيبا لدى المستمعين. كذلك يستخدم المقام على مستوى عالى فى كل من: انجلترا، فرنسا، ألمانيا، اليابان، الولايات المتحدة الأمريكية.

وبالطبع فإن المقام الذى يعد منبع لا ينضب لمؤلفينا الموسيقيين وشعرائنا يعد كذلك إلهام لرسامينا ونحاتينا. فمن خلال ألوانهم الزيتية والخلط التقنى بينها، يضعون النقوش والرسومات فوق أوعية الزينة، وكذلك فوق أعمالهم من المص والبرونز، ليبدعوا أعمالا من الفنون التعبيرية قائمة على موضوعات المقامات، وتحمل أسماءً مختلفة ("الأمسيات المقامية"، "الموسيقى"، "المقام"، "الثلاثية"، "أوتشيليوك"، "موسيقيون من أبشيرون"، "قاراباغ شيكيستى"، "خيراتى"، "زخارف مقامية"، "بين الأزهار"، وغيرها).

عند النظر إلى تلك الرسومات والأشكال المنحوتة -شئت أم أبيت- باعتبارك عاشقا للمقام تتوق شوقا لمعرفة المعنى المقصود من قبل الفنان فى تلك الأعمال. كما أن الرسامين والنحاتين الذين يخضعون بدورهم لتلك الأحاسيس، يسعون لبعث المشاعر التى يولدها المقام لدى الناس، بما فيها ملامح الوجوه، وحركة المؤديين للمقام.

وقد دفعت هذه الخصائص تورجولا ناريمان بيكوفا للتعبير عنها فى لوحتها "المقام". وفى هذه اللوحة للرسامة التى ذاع صيتها، تم التعبير بصورة حية للغاية عن نموذج الخاننده ذى العينين المغلقتين، واضعا إحدى يديه على إطار آلة الجافال

المرفوعة حتى رأسه، واليد الأخرى على سطحها، وقد انصهر مع العالم الداخلى للمقام. وهو يغنى بتأثر كبير واحدا من الأقسام العالية فى المقام. ويصاحبه عازف التار الذى أدار رأسه نحو الخاننده وهو يضرب على أوتارها بأصابع اليد اليسرى. ويقوم عازف الكيمانشا بالعزف على أوتار القسم العلوى للكيمانشا، وهو يضرب على الأوتار بأصابعه الأربعة لليد اليسرى، مصدرا لحنًا متوافقًا مع أداء آلة التار. كما نرى الخيالات السوداء للمؤديين، والبساط الأحمر المفروش على الأرض، وظلال اللون الأزرق فى الخلفية التى تبدو مثل الأمواج الصوتية المنسابة، لتخلق جميعها صورة رائعة. أما الفتاة الصغيرة المرسومة بزيها القومى فى الركن الأيسر من اللوحة، وهى تحمل بأيديها ثمرة الأجاص - رمز الوفرة والخلود، وترمز إلى أنها تنمو من قلب المقام.



لوحة المقام

وقد جرت محاولات لكشف فلسفة المقام من خلال آلات: التار، الكيمانشا، والجافال. وفى الرسومات الزيتية على الورق بمختلف الطرق التقنية نرى: الخاننده، وعازف التار، وعازف الكيمانشا، مستغرقون فى حالة من الطرب، وهم يعرضون الأداء الحرفى الحماسى الكبير. وهناك بعض اللوحات قد حطمت القواعد الكلاسيكية لنرى فيها الخاننده يغنى وهو جالس إلى الخلف بعض الشىء، بينما يلعب عازف التار فى الجانب الأيمن من الخاننده، وقد استبدل الكيمانشا بآلة الزورنا، والتار بآلة ذات ستة أوتار عظمية.



ونعتقد أن أصدق الوسائل هى خلق إبداعات الفنون التعبيرية، اعتمادا على التقاليد المشكلة عبر مئات السنين.

ومن المعروف أن الخاننده والمؤديين لدينا قد لعبوا دورا لا يقدر فى تطور المقام. ويعد فن الخاننده فى أذربيجان نوع مستقل من الفنون. ومن أجل اكتسابه، ينبغى تلبية عدد من المتطلبات. فقبل كل شىء ينبغى أن يتمتع الصوت بالعذوبة والجاذبية والقوة، وذلك فى حدود المسافة من ٢ – ٢,٥ أوكتاف، مع النطق الدقيق والواضح

لمخارج الألفاظ. كما ينبغى أن تصل الكلمات إلى المستمع بصورة صحيحة ودقيقة فى نبرتها العالية والمنخفضة. وفى ظل هذا الأمر ينبغى أن يشكل الصوت والأداء توافقا منسجما. ويجب أن يتمتع الخانندە بخيال إبداعى واسع وقدرة كبيرة على الارتجال. كما يجب عليه القيام بزخارف لحنية وتلوينات حيوية، وتنويع التفاصيل، والقدرة على الغناء فى بعض الأشكال والدرجات بصوت رقيق، متصل عاصف وحماسى، كما ينبغى أن يتمتع بالقدرة العالية للإحساس بالإيقاع الدقيق، والعزف على آلة الجافال، والإلمام بالشعر الكلاسيكى ونظرية الموسيقى، ودقائق الموسيقى الشعبية، ووسائل التأثير الشعورى للمقامات.

إن أساتذة الفنون التعبيرية قد وضعوا فى اعتبارهم كل هذه الخصائص فى نماذجهم التى أبدعوها عن الخانندە. على سبيل المثال، ففى لوحات الرسم: "القمتان" ("من فيزولى حتى عليم") نرى وحدة الغزل والمقام قد تجسدت من خلال نماذج مزج غزل فيزولى وأستاذ المقام عليم قاسيموف. فعندما يغنى عليم يبعث أمام عينه فيزولى العبقرى، أما الجالسون أمام الخانندە فهم عازف التار وعازف الكيمانشا الشاب العاشق الذى بدا كما لو أنه وقع تحت التأثير السحرى للمقام، معبرا عن عشقه لمحبوبته الموجودة بجانبه. وفى اللوحة نرى الخانندە واضعا يده اليسرى إلى أذنه، وهو يرفع يده اليمنى قليلا لينقل إلى المستمعين مشاعر المقام المتأججة لديه. وأمام الخانندە آلتان للجافال على الأرض، يستخدمان عند أداء التصنيفات والمقامات الإيقاعية.

وفى لوحة "غرانيق قاراباغ" نرى ثلاثة مغنيين صغار يحملون أداة الجافال فى أياديهم، ويصاحبهم عازف التار وعازف الكيمانشا، وهم يؤدون بإلهام كبير مقام "قاراباغ شيكيستيسى". وتتجسد هذه اللحظة على نحو رائع عندما يظهرون كما لو أنهم قد عبروا القسم الثرى من المقام.

وتثير انطباعا مؤثرا للغاية لوحة "قاراباغ شيكيستيسى" التى أبدعها الرسام تحت تأثير المقام الشهير الذى يؤديه الخانندە المعروف قادر رستم بطابع خاص به.

إن نموذج الخانندە حامل الجافال الذى مثله النحت يتميز بعظمته.



كما تجدر الإشارة بصورة خاصة إلى دور عازفى التار والكيمانشا فى تطور فن المقام. ففى المقام الثلاثى يقوم عازف التار تحديدا بمصاحبة الخانندە. وفى ظل هذا فإن حركات أصابع عازف التار تنسجم حرفيا مع نبرة الخانندە الثلاثية. إن عازفى التار الذين يلبون هذه المتطلبات يعدون من الأساتذة المهرة. وفى تاريخ الموسيقى الأذربيجانية نجد الكثير من أولئك الأساتذة.

ويمكن القول أن التار والخانندە يلعبان دورا بارزا فى أداء المقامات الغنائية الآلاتية. وعندما يقوم عازف التار بأداء المقام منفردا، حينئذ تتجسد خصائصه الذاتية الإبداعية. كما تتبلور اكتشافات هارمونية جديدة لدى المؤدى، وطريقة بحثه عن الفكرة وقدرته على التأثير باعتباره وسيطا، والقدرة العالية فى الوسائل الارتجالية. وهو ينقل إلى المستمع العالم الداخلى للمقامات من خلال إدخال تغييرات محددة فى البناء اللحنى، مضيفا إليه مختلف الظلال. هذا الصولو - هو الهدف الرئيسى من الأداء الفنى للتار.

ومثلما هو الحال فى التار، فإن جميع إمكانيات آلة الكيمانشا تتبلور عند أداء المقامات الصولو. وفى ظل هذا تستخدم الأصابع الخاصة بالآلة الموجودة على نحو امتداد متصل لأصوات الأوتار المكشوفة والصوت المزدوج الخفى.

ويمكننا الشعور بأن صوت آلة الكيمانشا هو الأقرب لصوت الخاننده. بالإضافة إلى أداء الخاننده يقوم عازف التار بمصاحبة عازف الكيمانشا. وأحيانا يأخذ على عاتقه وظيفة الآلة الرئيسية، أو يقوم عازف التار بتكرار اللحن الذى لعبه فى وقت لاحق. وفى بعض الحالات يقوم عازف الكيمانشا بالغناء مع الخاننده، أو عزف نفس اللحن مع عازف التار.

عند النظر إلى اللوحات التى تمثل مهارة الصولو لدى المؤديين، الذين يتمتعون بأفضال لا تقدر فى تطوير الموسيقى الأذربيجانية، نصل إلى نتيجة مؤداها أنهم يقومون بتأدية الأقسام العالية أو قسم من مقام بيرداشت، أو تلحظ المزاج الرائع لعازف التار الذى ينتظر إعلان اسم المقام التالى.

وكما هو معروف، فإن التطوير الجذرى لآلة التار قد ارتبط باسم ميرزا صادق أسد أوغلو - صادق جان (١٨٤٦ - ١٩٠٢)، الذى دخل تاريخ الموسيقى الأذربيجانية باعتباره عازفا موهوبا لآلة التار، وأستاذا كبيرا فى العزف على آلة التار الجديدة. فقد كان التار من قبله ذى خمسة أوتار. وأضاف إليه وترى كيوك و زينج، محتفظا باثنين وعشرين جنسا موسيقيا على رقبته، ومحددا أماكنهم بدقة، كى لا تصبح هناك ضرورة لضبط الآلة، وألصق دعامة خشبية بالجانب الداخلى لهيكل الآلة. وبعد ما أصبح التار خفيف الوزن، بدأوا فى حمله إلى الصدر وليس فوق الركبتين كما فى السابق، وبهذه الوسيلة إتسعت القدرات التقنية للتار بصورة كبيرة. وسرعان ما حاز تار ميرزا أسد على الانتشار خارج حدود بلادنا. وقد قاموا بتسميته " التار الأذربيجانى". ويعد تلميذ ميرزا صادق أسد أوغلو - قربان بريموف (١٨٨٠ - ١٩٦٥) واحد من أبرز الموهوبين فى أداء الفنى الشعبى. فقد قام هو تحديدا بالعزف

فى أوبرا "ليلى والمجنون" الأولى من نوعها فى الشرق، والذى كتبها أوزير حاجى بيلى. وقد تميز بالقدرة على الارتجال العاصف والحماسى، ونال المجد باعتباره عازفا موهوبا فى المقامات الآلاتية على وجه الخصوص. واستطاع أن يثريها بتنويعات جديدة، وأبدع نوعا من المقامات الصغيرة مثل "شوبان بياتى". وألف عددا من الأقسام، وأضاف إلى القسم الرئيسى لمقام "ماهور هندى" قسما مقاميا باسم "ديلروبا". وقد تم تدوين نوتات المقامات التى قام بأدائها باعتباره متخصصا عميقا فى فن المقام، وتم خلق التربة المواتية لإقامة مؤلفات موسيقية جديدة على أساس تلك التدوينات. وكان الأستاذ المتميز بأبعاد ثرية لنبرة التمبر، معروفا بالغناء المصاحب. وقام لأول مرة بالعزف المنفرد على آلة التار فى حفل موسيقى.

وفى اللوحة التى تظهر بها صورته، تم رسم الأستاذ فى المسرح فى مواجهة المتفرجين، وهو جالس يحمل الآلة باعتزاز ويلعب عليها بتأثر.

إن عازف التار الشهير، الجدير بمواصلة تقاليد الأداء ميرزا صادق بهرام منصوروف (١٩١١ - ١٩٨٥)، القائل: "ظللت لخمس وخمسين عاما أعزف على التار فى أوبرا "ليلى والمجنون" بكل العشق لليلى، وقد صاحبت الصولو فى جميع أقسام الأوبرات المقامية، بآلتى التى تردد صوتها عاليا". وكان أداؤه لمقامات "بياتى شيراز"، و"هومايون"، و"نيافا - نيشابور"، و"شور"، و"ماهور - هندى"، قد تم تسجيله من قبل منظمة اليونسكو على اسطوانات الجرامافون، ولهذا يعود الفضل الكبير إليه فى تمتع المقام الأذربيجانى بالصيت والشهرة على الصعيد العالمى. وقد ارتفع بقدرة التار إلى مستوى آلات الأوركسترا السيمفونى. ويرجع إليه الفضل فى النمط الخاص بالأداء، وذلك بعقد يده اليسرى حول رقبة الآلة، والوصول بنفس اليد لإخراج النغمات من الأوتار، والقدرة على استخدام جميع الإمكانيات التقنية لآلة التار.

فى اللوحة المكرسة له تشعر بثبات نظرته أثناء الأداء، وبالفخر والحسم المميزين للمؤديين الجديرين بالأصالة.

إن حاجي محمدوف (١٩٢٠ - ١٩٨١) الذى دخل فى عداد عازفى التار العظماء، استطاع أن يعرض لقدرات آلة التار بفضل موهبته الغيورة، وطابعه الحيوى المعبر الحى الحاد فى الأداء، وقدرته على الارتجال بحماس، لقد اشتهر بعزفه لمقام "أورتاماهور"، وذلك بمختلف التعبيرات اللحنية، والقدرة على مصاحبة الخاننده. وأطلق المايسترو نيازى عليه اسم "فخر ومجد وكنز المقام الأذربيجانى". وقد قام بنشر الأغانى الشعبية وإبداعات المؤلفين الموسيقيين الأذربيجانيين على نطاق واسع. كما قام لأول مرة بأداء الأعمال الكلاسيكية الأوروبية الغربية والروسية للمؤلفين الموسيقيين على آلة التار. وأثناء جولاته الخارجية آثار انبهار العديد من المستمعين. وبالإضافة إلى مهارته التقنية فقد اتسم أداؤه بالحماس والنبل والتفاؤل.

عند النظر إلى نموذج الأستاذ البارز فى الفنون التطبيقية القومية (جلال جرياجدى)، المرسوم على الخيش، والمنحوت على الجص، يمكنك أن ترى سحر المقامات التى يقوم بأدائها والجهد المبذول لعرض عالمها الداخلى.

واشتهر جابل عليف فى عالم الفنون الكبيرة كأول صولو على آلة الكيمانشا فى الحفلات الموسيقية، حيث قام بذوق رفيع رشيق وحماسى بأداء مقامات: "سيجياخ"، و"ديوجياخ"، و"رحاب"، و"بياتى - شيراز"، و"فيلاياتى"، و"بياتى - جاتشار"، و"بيستى - نيجيار"، والتصانيف: "خاسار"، و"ماهور"، و"ديلكيش". وكانت موهبته للأداء فى القدرة على التحول السريع إلى أقسام المقام، وقدرته المتميزة فى التحول من المقام إلى التصنيف، والموهبة فى تبديل الأقسام برشاقة، وأبهر الجميع بإحساسه الموسيقى العالى وحماسه والقدرة العالية فى الارتجال. وقد أكسب "سيجياخ" و"ديوجياخ" مضمونا وفكرا جديدا، ولهذا السبب صار الناس يسمونه "جابيل سيباخى"، و"جابيل ديوجاخى". كما وُضعت له خصيصا أغنية "جابيل سيجاخى"، التى كتبتها فنانة الشعب فرانجيز على زاده لآلة التشيلو. كان عزفه يتميز بالشاعرية العميقة ونقاوة الصوت. كانت عيناه مغلقتين أثناء الأداء، وحاجباه يتحركان، وينسى العالم من حوله

ليستغرق فى أحلام عذبة، وينشد فى القلب اللحن المتردد، ليغنيه مع الكيمانشا فى توافق، ويتنفس ألحان الموسيقى. إن الموسيقى العذبة الساحرة الصادرة عن الأوتار بأصابع الأستاذ، تجعل القلب يخفق من الانبهار.

إن تمثيل نموذج جابل كيمان فى الرسومات وأعمال النحت للفنان (ابراهيم زاينالوف) تُظهر فى الشكل الأمامى موهبته الموسيقية وأصابعه السحرية.

وقد عمل على موضوع الكيمانشا عدد آخر من الرسامين (عساف جعفروف، إلشان حاجى زاده، فائق جمبروف). وفى إحدى الرسومات يظهر المؤدى وهو يلمس الأوتار مفكرا، وفى غيرها تقوم الآلات حرفيا ببعث الحياة فى المقام.

وكما اتضح لنا، فإن المقام والخانندە والأداء الحرفى، يمثلون للرسامين والنحاتين، منبعا قيما ومضمونا مستقلا.

إن تحليل نماذج الفنون التعبيرية المكرس للموضوع المذكور، يشير إلى أن أكثر الفنون انتشارا فى الموسيقى الشعبية، والمؤدين المرتبطين بها، لم يحظوا بالاهتمام الكافى من قبل أساتذنا. ومما لا شك فيه أنهم سوف يقدمون للمشاهدين مزيدا من الأعمال الجمالية الجديدة، المكرسة لفن المقام والخانندە.

فن المقام والوظائف المُجددة والمُوجهة والمُشكلة للشعر الكلاسيكي

بقلم / رافائيل حسينوف

إن فن المقام الذى أبدعه العالم الشرقى، والسيمفونية باعتبارها نتاجا للفكر الأوروبى يختلفان فى سماتهما الرئيسية، ذلك على الرغم من التقارب بينهما من حيث الجوهر والفلسفة.

إن التقارب بين المقام والسمفنة من حيث الأهمية، واتحادهما معا فى القرن العشرين فى أذربيجان، قد أدى إلى تمهيد هذين النوعين من الفن لظهور الأشكال الموسيقية الجديدة، مثل المقامات السيمفونية، والأوبرات المقامية.

فى أوائل القرن العشرين وضع الأوبرات المقامية كل من: أوزير حاجى بيكوف، ومسلم ماجومايف، وذو الفقار حاجى بيكوف، وعساف زين الله، كما قام كل من: كاراكارايف، وفكرت أميروف، ونيازى، وسلطان حاجى بيكوف، وغيرهم بتوحيد المقام والسيمفونية معا بصورة تنم عن الموهوبة الفذة، وذلك من خلال إبداعاتهم الموسيقية، مشكلين بها اتجاها جديدا فى الموسيقى الأذربيجانية.

وفى الواقع، فإن إبداعهم للمقامات السيمفونية والأوبرات المقامية، يُعد فنًا جديداً تماما فى تاريخ الموسيقى الوطنية.

ومنذ نهاية عام ١٩٣٠ وضع المؤلفون الموسيقيون الآذريون مثل: نيازى، وتوفيق قوليف، ومن واصل من بعدهم مثل مصطفى زاده، وضعوا مقام الجاز الذى ارتفع بهم إلى القمة الناضجة. وكان هذا الاتجاه فى تاريخ كل من نوعى الموسيقى يمثل إبداعا فنيا جديدا.

ولكن هذين النوعين الموسيقيين -اللذين يبدوان من الخارج مختلفين للغاية وبعيدين فى الأساس- متطابقان ومكملان لبعضهما البعض، ويعود السبب الرئيسى فى هذا الأمر لوجود عدد من السمات المتماثلة والنوعية التى تتضمنها الوظيفة التى يتمتعون بها.

ولنفترض أن الجاز والمقام يتسمان بالارتجال، فكذلك هو الحال بالنسبة إلى السمفنة والمقام، حيث العمق الفلسفى يتحول بينهم إلى حلقة وصل وعنصر نوعى واحد.

إن الدور الأعلى الذى تلعبه الكلمات يعد واحد من الخصائص الرئيسية المميزة للمقام الذى ظهر منذ أقدم الأزمنة.

وأحيانا، فمن المرجح تماما أن يشمل هذا الأمر الأداء الآلاتى للمقام. وبالإضافة إلى ذلك، تؤكد التجربة التاريخية على أن غناء الخانندە للمقام ينظر إليه أساسا باعتباره توحدا مع الكلمات، وأن هذه السمة تحديدا هى التى منحته الشباب والمرونة الأبدية، أى الخلود عبر الزمن. وقد لعب فن المقام بالتالى دوره فى خدمة الشعر، وساهم بقسط كبير فى انتشاره، وفى قدرة بعض القصائد وبعض الشعراء المحددين على البقاء، وأحيانا لعدد من الإبداعات.

وأحد الأمثلة الجلية على هذا الأمر هو كتاب الأغانى لأبو الفرج الأصفهانى. وقد ظهر فى القرن الحادى عشر ليجمع بين ضفتيه القصائد المصاحبة للموسيقى، والتى نظمها مشاهير الشعراء فى العالم الإسلامى بتلك الفترة، وقد أشار الكتاب إلى الإيقاع والطريقة التى يؤدى بها هذا المقام أو ذاك[٥٠]. وفى المراجع الأخرى لم يمكن العثور على النماذج الإبداعية لكل هذا العدد من الشعراء المذكورين فى الكتاب المشار

---

(٥٠) كتاب الأغانى لأبى الفرج الأفصهانى - (الجزء الأول،٤ - ٧).

إليه، وعلى سبيل المثال يضم تحديدا هذا المرجع فقط المعلومات حول الممثل البارز للأدب الأذربيجانى فى القرن الثامن إسماعيل ابن ياسر، وموسى شيخوات. (٥١)

وهكذا، فإن إبداعات أولئك الشعراء قد أثرت من ناحية فن المقام فى القرون الوسطى ومهدت الطريق نحو تطوره اللاحق، ومن ناحية أخرى ظلت هذه الأشعار باقية عبر مئات السنين، نتيجة لوظيفة المقام وموسيقاه التى شملت نطاقا واسعا وظلت تتردد باستمرار.

وفى بعض الأحيان جرت عمليات معاكسة. واحتوت الأعمال الشعرية معلومات غير معروفة حتى الآن، حول الإبداعات الموسيقية التى لم يعثر عليها فى المراجع الأخرى.

ويعد الشعر هو أكثر المراجع الموثوق بها حول المقامات والتصنيفات (الأشكال) الأذربيجانية فى القرن الثانى عشر. ونجد هنا وصفا دقيقا لموسيقيين بعينهم فى ذلك العصر، ونلمس مستوى شعبية المقامات، والآلات الموسيقية المستخدمة، وكذلك التصنيفات الناشئة على أساس المقامات. ففى قصيدة "خوسروف وشيرين" قام نظامى غنجاوى ليس فقط بتسمية التصنيفات الشهيرة فى تلك السنوات والمنسية تماما فى وقتنا الحاضر، بل نراه أيضا يحكى بالتفصيل حول خصائصها الإيقاعية وطرق أدائها (٥٢). ونجد فقط لدى نظامى معلومات حول الألحان وخصائصها مثل: "غنجى – بادافيرد"، و"تختى – تاجيداس"، و"ناجوسى"، و"غنجى جاو"، و"غنجى – سختا"، و"أورانج"، وغيرها (٥٣).

---

(٥١) كتاب الأغانى لأبى الفرج الأفصهانى – (الجزء الثانى، ٢١٨ – ٢٤٢، ٢٨ – ٢٦٨).
(٥٢) كتاب الأغانى لأبى الفرج الأفصهانى – (الجزء الخامس، ٢٨٨ – ٣٠٤).
(٥٣) كتاب الأغانى لأبى الفرج الأفصهانى – (الجزء الخامس، ١٦٧ – ١٦٩).

في القرون الوسطى كان الشعر الأذربيجاني قد تأثر بظروف تاريخية سياسية واجتماعية خاصة، وتحديدا بالمؤثرات الأدبية التي ظهرت بصورة رئيسية في ثلاث لغات: اللغة الأم، الفارسية، والعربية. وعلى الرغم من وجود الشعراء الذين نظموا الشعر بلغات كثيرة (على سبيل المثال كتب ذو الفقار شيرواني شاعر القرن الثامن بست لغات)، فإن اللغات الثلاثة المشار إليها تمتعت بانتشار واسع وكم كبير من المؤلفات المكتوبة بتلك اللغات.

ويحظى هذا التعدد اللغوي بالاهتمام من وجهة نظر التفاعل المشترك بين المقام والشعر. فالمقام هو الهبة المشتركة للشرق الأدنى والأوسط، وكانت اللغات الثلاث المشار إليها هي الأكثر استخداما، وتقوم بوظيفتها هي الأخرى.

إن مثناوي[٥٤] . الذي قام على ملهاة الشعراء الآذريين، كان يؤدي أيضا في آسيا الوسطى والقوقاز وإيران والهند، إذ إن هذه البلدان كانت تعد اللغة العربية والفارسية لغة ثانية أو ثالثة بعد اللغة الأم.

وهكذا، كان الشعر الأذربيجاني جاهزا لأداء المقامات ليس فقط في أذربيجان، بل في كل موقع من العالم الجغرافي الواسع.

وينبغي الإشارة إلى نقطة أخرى لا تقل أهمية، وهي أن الشعراء الآذريين والعلماء والرسامين والعاملين مباشرة في مجال علوم الموسيقى، كانوا يشغلون أعلى المناصب في الشرق الأوسط خلال القرون ١٢ - ١٣، وفي مجال نظريات الموسيقى وعلوم المقامات، كان صفي الدين أورماي هو رجل الشرق البارز. ومثلت أعماله "شرفي"، و"كتاب الأدبار" دراسة نظرية عظيمة ليس فقط في عصره المشار إليه، بل أيضا حتى القرون ١٧ - ١٩ لدى علماء الفنون الأوروبيين. وكان صفي الدين عبد القادر

---

(٥٤) مثناوي -من كلمة اثنين، وهي أحد الأشكال الشعرية في هذه المناطق- المترجم.

ماراجان الذى عاش متأخرا عن تلك الفترة بقليل منظرا لفن المقام، ومؤديا له وشاعرا جيدا . وفى ذلك الوقت تحديدا قام هذان الشاعران بنظم الأشعار بهدف تأديتها فى المقامات، آخذين فى الاعتبار خصائصها المميزة.

وقد وصلت إلينا مجموعة من الأعمال التى وضعها مارجاى لبعض الألحان والتصنيفات، ويحمل عنوان كتابه المؤلف "مقاصد الألحان". كان نصر الدين الطوسى ملما على نحو تام بنظريات الموسيقى، وقام بنظم الشعر، بالإضافة إلى أعماله المكتوبة حول نظريات نظم الشعر - "معيار الأشعار"، و"أسس الاقتباس".

لهذا السبب كان مثل هذا النوع من الشخصيات التى وضعت نماذج شعرية، ليس فقط ملبيا تماما لمطالب تأدية المقامات، بل أيضا مساهما فى تطوير الموسيقى ذاتها.

بعد أن اتحد كل من الشعر والعلوم الموسيقية والأداء فى النماذج العامة للقرون الوسطى، خلق الشعر أشكالا جديدة مهدت السبيل لظهور أنواع جديدة من المؤلفات فى الموسيقى.

إن شكل "العَروض" يرتبط فى مضمونه بالموسيقى. وكان مؤسس هذا الشكل هو خليل ابن أحمد فرحيدى الذى كان موسيقيا فى نفس الوقت. وقد وضع الأساس وطبيعة أداء وظيفة العَروض فى العنصر الموسيقى.

كما يتصل بالموسيقى على نحو مباشر عماد الدين نسيمى، وشاه إسماعيل خاتاى، ومحمد فيزولى.

إن وحدة الشعر والموسيقى هى زمالة دائمة منحت المقام نوعية مختلفة وتجديدا دائما. كما أن بناء المقام مثله مثل أقسامه الأخرى هو بناء ثابت.

لم يمكن لهذا الثبات والاستمرار أن يتحققان دون التعرض لخسائر، كى يعبروا هذا الطريق التاريخى الطويل.

بالإضافة إلى ذلك فإن تكرار مثل هذا القسم من مقام شوبه، أو من جوش، ولو لألف مرة لا يجعل الأذن تمل من سماعه. فالتركيز الرئيسى هنا يقع على الكلمات. فإن غزل نسيمى المنظوم فى نفس نموذج الحجم المتماثل، لا يشبه قصيدة أخرى لخاتان أو فيزولى. فلكل منهم عالمه الشعورى الخاص وقوة التأثير المميزة له. ومثل هذه الحالة تحديدا فى تبديل النص، تبعث فى كل مرة وقعا جديدا للمقام وشكلا جديدا له.

لقد عاش وأبدع أولئك الشعراء الذين كرسوا تماما أعمالهم للموسيقى، أى أن هؤلاء الناس -المؤدين للمقام- لم ينظموا مجرد أشعار مستقلة، بل فقط الأشعار التى تؤدى فى المقامات. ويؤكد على هذا الأمر بوضوح إبداع ميرزا محمد حسن المغنى الشهير فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

إن التصنيفات التى تربط بين أقسام مقام -شوبه، والتى تعد العنصر الزخرفى الرئيسى له، تمثل نموذجا جديدا من حيث الإيقاع والبناء- وهذا هو إسهامه القيم فى تاريخ المقام.

إن أشعار مير محسن نواب مؤلف الكتاب الموسيقى القيم "وسيع الأرحام"، الذى عاش وأبدع فى القرن التاسع عشر، وترأس فى قاراباغ المجلس الموسيقى الشعرى، قد قامت بتأدية نفس الوظيفة على قدر كبير.

إن أشعار الغزل لشعراء القرن العشرين على أغا وحيد، وحاجى بابا حسينوفا، اللذان أخذا فى الاعتبار بخصائص الأداء المقامى، تمثل تراثا أدبيا. وكان أولئك الأساتذة ملمين بدقائق الموسيقى والمقام، واستطاعوا بأشعارهم التمهيد لازدهار الأشكال الموسيقية الأخرى. وفى الحديث عن الصلة بين الشعر والمقام فى القرون الوسطى، من الضرورى القيام بتحليل الصلة المتبادلة بين هذين الاتجاهين فى الفن، وبين الإسلام الرسمى. إذ إن العلاقة فى البداية لم تكن ودية على الإطلاق، ولكن

تدريجيا وخضوعا لمنطق الزمن استخدم الإسلام نفسه المقام مثله مثل الشعر، وكثيرا ما سعى إلى الاقتفاء بتركيبته.

وقد شمل هذا نطاقا واسعا من الآذان إلى تلاوة "القرآن"، والقيام بمشهد الطقس الحدادى المرتبط بالإمام.

لو كانت علاقة الإسلام الرسمى فى إطار فهم الطوائف الإسلامية لموقع ووظيفة وأهمية الموسيقى تعد موضوع مستقل، فإن الشعوب التى سكنت مساحة جغرافية هائلة، واكتسبت عبر قرون من الزمن الخصائص النوعية وملامح التاريخ الموسيقى، والتى جرى العرف بتسميتها "الحضارة الإسلامية" تمثل هى الأخرى موضوعا مستقلا.

إن هذين الموضوعين يتمتعان بجوانب مشتركة، وفى نفس الوقت بجوانب وخصائص متميزة بالقدر الكافى.

لم يقم ميرزا فاتالى أخوندوف فى "رسائل إلى كمال أودوفلى"، بإخفاء سخطه لمثل هذه الظواهر، وعبر عن هذا قائلا:

"الرسم يعد خطيئة، ونظم الشعر خطيئة، والاستماع للموسيقى خطيئة".

لم يكتب على هذا النحو مصادفة، إذ إن مثل هذه التصورات تحتل مكانتها بصورة مباشرة فى البيئة الأذربيجانية، وفى كل العالم الإسلامى.

لم تقم الموسيقى أبدا دون مراعاة للدين، وفى بعض الحالات قامت باستخدامه أثناء تأدية المراسم الدينية والطقوس المعينة. إن الهدف من وراء الدين كان دائما روح الانسان، وعالمه الداخلى، عالم المشاعر.

ولهذا السبب استخدمت الديانات – بما فيها الإسلام – الموسيقى، التى تؤثر مباشرة على الروح، وعلى العالم الداخلى للإنسان، وهذا أمر متوافق وطبيعى تماما.

عندما ظهر الإسلام - أصغر الأديان عمرا بين الديانات العالمية - كان القرن السابع فى بدايته، أما الموسيقى فقد ظهرت قبله بقرون طويلة، فكانت هناك المقامات، التصنيفات، والأغانى الشعبية الشهيرة التى تناقلتها الشعوب من فم لآخر.

لقد استخدم الإسلام المقام والألحان المنبثقة عنه، ولكنه لم يتقبلهم فى حالتهم القائمة، بل استخدمهم لأجل أهدافه.

إن النحيب والمرثية بترددهما الإيقاعى، والألحان العاطفية، قدمتها الأغانى التى ظهرت فى عهد الإسلام وما قبله، وجرى تطويع التصنيفات حيث تغيرت كلماتها فحسب، لتلبى متطلبات الديانة الإسلامية.

وتقول سورة لقمان من القرآن الكريم، فى الآية السادسة منها: "ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم ويتخذها هزوا، أولئك لهم عذاب مهين".

وقد كتب المفسران الشهيران فى القرون الوسطى ابن مسعود وابن عباس يقولان أن المقصود من مصطلح "لهو الحديث" فى هذه الحالة هو الموسيقى.

كما كتب مفسر مرموق آخر، وهو أبو إمام يقول: "إن تعليم المغنين الموسيقى، وشرائهم وبيعه غير مسموح به". وتتناول الآية السادسة من سورة لقمان أيضا غناء الإنسان بصوت مرتفع، مما يبعث إليه بشيطانين يقبعان فوق كتفى المغنى ويدفعانه بأقدامهما حتى يكف عن الغناء.

ويرى الإمام الغزالى (وهو أحد العلماء البارزين فى العالم الإسلامى) أن هذه الآية لا تندد بالموسيقى، وهو على يقين بأن الكلمات المسلية لا تبتعد بالناس عن الدين أو الإيمان بالله. غير أنه طبقا لرأى الغزالى فهذا الأمر لا يجوز استخدامه لكل أنواع الموسيقى.

إن ذكر الرسول داوود فى القرآن، والذى منحه الله صوتا رائعا (لحن داوود)، يشهد فى جوهره على أن القرآن لم يحرم الموسيقى.

وفى عهود مختلفة وظروف متنوعة مرت بالمفكرين البارزين الدينيين، تأثر تاريخ الموسيقى على نحو كبير بالخلافات القائمة بينهم. وتقول سورة الزمر، الآية ١٧، ١٨ "فبشر عبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه، أولئك الذين هداهم الله، وأولئك هم أولو الألباب".

يقول المفسرون لهذه الآية فى شرحهم لعبارة "فيتبعون أحسنه"، إن المقصود بها تحديدا الموسيقى.

وبالتالى، طبقا لتلك التفسيرات فإن تعبير "أحسن القول"، و"لهو الحديث" فى سورة لقمان من القرآن، أحدهما يعترف بالموسيقى والآخر يحرمها، تعكس نظرات متناقضة لقضية واحدة فى تاريخ الفن الشرقى وعلوم المقامات.

إن المجالس الشعرية الموسيقية التى ظهرت فى أذربيجان فى منتصف القرن، قد أثرت فى الكثير الروابط الشعرية المقامية. وقامت مثل هذه المجالس فى كل من: قاراباغ، وشيروان، وأبشيرون، ولينكوران، وجوبا، وناختشوان، لتساعد فى ظهور عدد من الإصلاحات المهمة الجديدة فى المقام الأذربيجانى، والتى أدت بدورها إلى تطوره واكتماله. وتبلور هذا الأمر فى إعادة بناء عدد من الآلات الموسيقية، وكذلك ظهور عدد من المقامات الجديدة وأقسامها.

وهكذا، فعلى أساس توثيق المصادر عبر ألف وثلاثمائة عام طوال، أصبح المقام الأذربيجانى والشعر الكلاسيكى الأذربيجانى يقعان فى حلقة متصلة لصيقة، ليجدد ويقود كل منهما الآخر.

المراجع

١ – أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، سلسلة الأدب الشرقي، موسكو، ١٩٨٩ .

٢ – أبو الفرج الأصفهاني، حكايات عن قيس ابن الملوح المسمى بالمجنون، والشعراء الآذريون المتحدثون بالعربية. ترجمة ودراسة وتعليق ب. باخشاليفوي، باكو، ٢٠٠٦ .

٣ – أكرم جعفر،القواعد النظرية للعروض، والعروض الأذربيجانية. إصدار أكاديمية العلوم في أذربيجان/ باكو، ١٩٦٨,

٤ – نظامي غنجاوي، "خوسروف وشيرين"، "الوثنية"، باكو، ١٩٨٩,

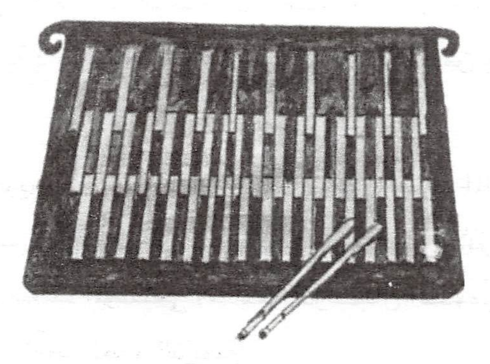
٥ – عبد القادر ماراجاي، "مقاصد الأغاني". طهران، ١٣٣٣، (باللغة الفارسية).

٦ – ذو الفقار شيرواني، الديوان، لندن، ١٩٣٤ (فاكسيميليا).

دور الآلات الموسيقية الأيديوفونية

فى تقديم المقام

بقلم / أبوسجولو نجف زاده



صورة رقم (١)

رغم القول بأن جذور المقام الذى يعد الموسيقى المشتركة للشرق القديم تعود إلى شومير قبل الميلاد، فإننا نعتقد أن تاريخ المقام يعود إلى أقدم العصور، متزامنا مع "الهنهنات" التى كانت تقدمها لنا أمنا وجدتنا. وعند استماعنا إلى الهنهنات القديمة، تتضح لنا طبيعة مقامها. فالأغلبية من تلك الهنهنات القديمة والحديثة، يتم أداؤها على أساس المقام "سيجياخ". وليس من الخطأ القول بأن "جنس المقام" (الذى يكاد يكون شائعا بالنسبة لجميع شعوب الشرق) هو فى الواقع "كنز من كنوز الماضى والحاضر والمستقبل". كان عالَم المقام يدعو البشر إلى الصفاء فى كل العصور، ولا شك أن ذلك سوف يستمر فى المستقبل.

لقد لعب المطربون والعازفون دورا مهمًا فى إنشاء وتطوير المقامات الأذربيجانية. فإذا كان يتم تقديم المقام فى قالب "دستيجياج"، حينئذ تستخدم آلات موسيقية مثل "التار" و"الكامانتشا". فإن هناك أسلوبا خاصا لتقديم مقاماتنا على الآلات مثل "بالابان" و"نيه" و"تيوتيك" و"زورنا" و"العود" و"جانون" و"الساز" إلخ.

إن كل آلة موسيقية تتميز بصوتها وعالمها. والآلات الموسيقية الأيديوفونية لها مكانة خاصة من بين الآلات الموسيقية ذات الصوت الساحر. ويعتبر عدد من الآلات الموسيقية الأيديوفونية ذاكرة تاريخية منذ قديم الزمان، وذلك من حيث المادة وبساطة البناء.

فى الماضى القريب كان يتم تدريس مقاماتنا فى المعاهد المتوسطة فقط. والآن يتم تدريسها على مستوى عالى فى الكونسرفاتوار القومى الأذربيجانى، وعدد من المؤسسات الأخرى لتعليم الموسيقى (جامعة أذربيجان الحكومية للثقافة والفنون وجامعة أذربيجان الحكومية للعلوم التربوية).

وقد يبدو من النظرة الأولى أن الآلات الموسيقية الأيديوفونية لا معنى لها فى تقديم المقام. إلا أننا عند تعمقنا فى فن الأداء، نشهد أن الآلات الموسيقية الأيديوفونية لها معنى كبير فى تطوير أداء المقام. والمثال على ذلك أن عددا من الآلات الموسيقية الأيديوفونية ("لاجوتى"، و"جاشيجيك"، و"تشاخاربارى"، و"شاه شاه"، و"خال خال"، وغيرها) تستخدم بشكل واسع فى أداء "ديراميد" و"رينج" و"ديرينج"، أو فى التصنيفات التى يتم أداؤها بين أقسام المقام، وأثناء أداء مقامات النقر والإيقاع. كما يمكن تقديم مقاماتنا على بعض الآلات الموسيقية الأيديوفونية مثل "إيلفا"، و"تشينى كاسا ديستى" (طقم فناجين من الخزف)، و"كوزى ديستى" (طقم الأباريق)، و"نيليبكى ديستى" (طقم الأطباق الصغيرة)، و"لاجوتتى". وقد انعكست أسماء الآلات الموسيقية الأيديوفونية مثل "ناجوسى"، و"زينجى - شيوتيور" فى أركان المقام.

نشهد ذلك فى قصائد الشاعر الأذربيجانى العظيم نظامى غنجاوى (١١٤١ - ١٢٠٩).

"عندما كان يتم أداء "ناجوسى" و"أوفرينج"،

كان صوت زينجا (الأجراس) يرتفع من فوق عرش الشاه".

وكما نرى، فإن كلمتى ("أوفرينج" و"ناجوسى") المستخدمتين فى البيت الأول، هما أسماء المقامات فى القرون الوسطى. ونذكركم هنا بأنه كانت لدينا آلة موسيقية مستقلة يطلق عليها "ناجوس". وقد استخدمت كلمة "أوفرينج" فى البيت الأول باعتبارها اسما للمقام، وفى البيت الثانى بمعنى "عرش الشاه".

ونشير إلى عدد من الآلات الموسيقية الأيديوفونية التى تسمح بتقديم المقام. "إيلفاخ" (صورة رقم ١). "إيلفاخ" هى إحدى الآلات الموسيقية، التى اخترعها باحث الموسيقى الأذربيجانى العظيم كمال الدين أبوالقدير بن جايبى الحافظ مرجلى (١٣٥٣ - ١٤٣٥). وتشبه آلة "إيلفاخ" الآلة الموسيقية الأوروبية الحديثة زيلوفون. وحسب المصادر التى تناولت الزيلوفون، فقد كانت هناك مثل هذه الآلة فى الشرق (جنوب آسيا) فى القرن الخامس عشر. ونعتبر أن هذه إشارة إلى الآلة الموسيقية "إيلفاخ" التى اخترعها مرجلى. ومن المنطقى أن نعتبر "إيلفاخ" التى اخترعها مرجلى فى نهاية القرن الرابع عشر، سلفا للزيلوفون.

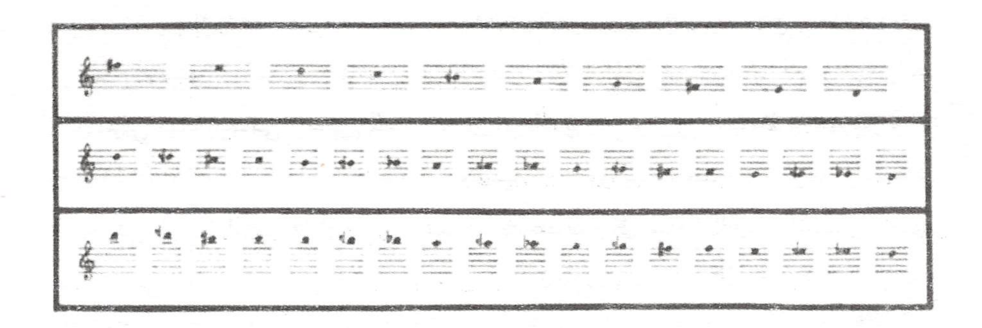
كتب العالم التركى مراد برداكشى فى عمله "المرجلى أبو القدير":

"يقوم أبو الجدير بعرض هذه الآلة فى رسالتين هما: "الفوائد العشر"، و"مقاصد الألحان". وكانت الصورة التوضيحية التى تضمنتها "الفوائد العشر" بسيطة للغاية وليست مثالية. والتعليقات على الصورة التوضيحية فى "مقاصد الألحان" لم تكن واضحة (نسخة رؤوف إيكتا بك)، فإن الصورة تعطينا فكرة عن جوهر "إيلفاخ".

"سازى إيلفاخ"، أى "آلى اللوحات الخشبية"، تتكون من الأجزاء المعدنية التى تنتج صوتا عند قرعها بعصى الطبل. كانت اللوحات الخشبية العريضة تستخدم

للصوت المنخفض، واللوحات الضيقة للصوت العالى. وهذه الآلة مصنوعة من النحاس أو المعدن وتشبه الزيلوفون، وتتكون من ٤٦ لوحة متراصة فى ثلاث صفوف. يحتوى الصف الأول على عشر لوحات تنتج الأصوات الأساسية، فيما بين "رست" و"لإيجاح" و"أوفدج" فى ذلك العصر. ويحتوى الصف الثانى على ثمانى عشرة لوحة تنتج الأصوات فيما بين "لإيجاح" و"نيفا". ويحتوى الصف الأخير أيضا على ثمانى عشرة لوحة تنتج كل الأصوات فيما بين "نيفا" و"زيل - نيفا".

كتب م. بارداكتشى فيما بعد: إن "سازى - إيلفاخ" فى "مقاصد الألحان" يتضح فى الرسم التالى للنوت:



رسم الفنان سيران بيدالوجلو الكروكى لآلة "إيلفاج"، بناء على المعلومات التى اكتسبها، ونشرت هذه الصورة لأول مرة فى "قاموس الآلات الموسيقية الشعبية الأذربيجانية".

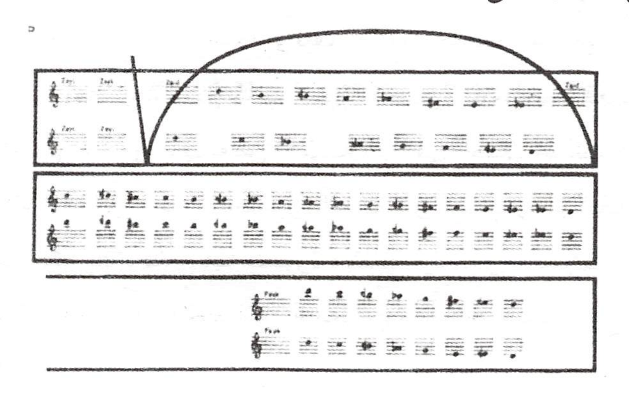
وقررنا أن نصنع الطراز الأصلى لآلة "إيلفاخ" من الخشب والنحاس فى معمل الأبحاث العلمية "تطوير الآلات الموسيقية القومية" بكونسرفاتوار أذربيجان القومى، وذلك من أجل ثراء اللوحة الصوتية للفرق الموسيقية والأوركسترا، حيث أن هناك حاجة إلى عودة الآلات مثل "إيلفاخ".

وإننا على ثقة بأنه سوف يأتى اليوم الذى يعترف فيه بأنها آلة موسيقية مثالية، سوف تسمح بعد عودتها بتقديم أى مقام. ونؤمن بأنه بعد عودة "إيلفاخ" سوف يتم

تدريسها بمدارس الموسيقى للأطفال ومعاهد الموسيقى والمؤسسات التعليمية الموسيقية. "تشيني كاسا ديستي" (طقم الفناجين من الخزف). رغم أن كاسا كانت تستخدم قبل الميلاد كأداة من الأدوات المنزلية، غير أن أبوالقدير مرجالى اكتشف فيها نمطا موسيقيا متصلا فى القرن الرابع عشر. وكان فى ذلك الوقت يقدم المقامات والأغانى والرقص مستخدما هذه الآلة المثالية، التى كان يطلق عليها "تشينى كاسا سازى". وعزف مرجالى على هذه الآلة لأول مرة فى يناير عام ١٣٧٨، وذلك فى قصر الشيخ الثانى سيفيفيدوف صدرالدين فى أردبيل.

وقد تناول مرجالى "تشينى كاسا" فى أعماله، مثل "مقاصد الألحان" (نسخة رؤوف إكتا بك) و"الفوائد العشر". وقدم صورة للآلة. وكان يتم تقديم "كاسا" باعتبارها آلة موسيقية من الأباريق (الفناجين) المستخدمة بالمنزل. إلا أنه يجب اختيار الفناجين التى تصدر صوتا معينا. كما يجب عليها أن تصدر أصواتا متتالية عند قرعها بالعصى. وفى هذه الحالة سوف يتمكن المؤدى من تقديم أية نغمة أو مقام يريده. وإذا لم يكن التسلسل الصوتى طبيعيا، يقوم المؤدون بضبط الفناجين بملئها بالمياه. ويمسك المؤدى الطبل فى يد ويقرع الفناجين بالأخرى.

وطبقا لبارداكتشى، فإن رسم "تشينى كاسا" يمكن تقديمه فى شكل النوتة المعاصرة فى الشكل الآتى:



"تشينى كاسا سازى" يتكون من ستة وسبعين فنجانا من الأحجام المختلفة. وكان حجم الفنجان يتناسب طبقا للأصوات، وذلك من الأصوات المنخفضة إلى الأصوات العالية. ويعنى ذلك أن الفناجين ذات الصوت المنخفض كان حجمها كبيرا، والفناجين ذات الصوت العالى كان حجمها صغيرا.

كان كل فنجان يصدر صوتا منفصلا، وكانت الفناجين توضع فى ثلاثة صفوف. الصف الأول عبارة عن اثنين وعشرين فنجانا (كان يجوز هنا خمسة عشر من أصل ثمانية عشر صوتا فى نطاق "إيفجاح" - "نيفا")، والصف الثانى ستة وثلاثون فنجانا (كان يسمح بإصدار كل الأصوات من طبقتين ثمانيتين فيما بين "إيجاح" و"زيل - نيفا")، والصف الثالث من ثمانية عشر فنجانا (بعض الأصوات فيما بين طبقتين ثُمانيتين "إيجاح" و"زيل - نيفا". شأنه فى ذلك شأن الصف الثانى).

يكتب بارداكتشى قائلا: "الرسم فى "الفوائد العشر" أكثر وضوحا. وتصدر الفناجين فى الصف الأول كل الأصوات فى نطاق طبقة ثمانية واحدة، لتصدر أيضا أصوات "جيفيشت" و"نعمة حجاز" و"ديك حجاز". أما الفناجين "زيد" و"زيل"، فإنها غائبة فى الرسم السابق".

ويتطابق الصف الثانى مع الصورة السابقة، فإن موقع الفناجين المصدرة للأصوات فيما بين "إيجاح" - "نيفا" و"نيفا" - "زيل - نيفا" قد تغير. ففى "مقاصد الألحان" (نسخة رؤوف إيكتا بك) كانت الطبقة الثمانية المنخفضة تقع بالأسفل، وهى تقع بالجزء الأعلى هنا. وهناك بعض الاختلافات فى الصف الثالث. أما الفناجين المصدرة لبعض الأصوات فى الطبقتين الثمانيتين حسب رسم "مقاصد الألحان" (نسخة رؤوف إيكتا بك)، فتقع هنا بصورة مختلفة، وتصدر الأصوات فى نطاق طبقة ثمانية واحدة. ويشار إلى الفنجانين "فيفك" برمز "ديك حجاز" و"نيفا" فى رسم "الفوائد العشر".

ومن الطريف أن أصوات الآلة الموسيقية فى أعمال مرجالى يشار إليها بأسماء المقامات: "إيجاح" و"نيفا" و"زيل نيفا" إلخ.

ويجوز استخدام "تشينى كاسا ديستى" باعتبارها آلة موسيقية شعبية فى العروض والفعاليات القومية. فهذه الآلة تسمح بتقديم أى مقام.

"كوزى ديستى" (طقم الأباريق). الإبريق بصفته أداة من الأدوات المنزلية معروف لدى شعبنا منذ العصر البرونزى. وكانت مثل هذه الأباريق تستخدم لنقل المياه وتخزينها.

حصل عالم الموسيقى والشاعر الأذربيجانى حوجا رضوان شاه بن زكا التبريزى على الآلة الأيديوفونية "كوزى ديستى" (طقم الأباريق) فى القرن الرابع عشر. وكان الشاعر معروفا أيضا باعتباره عازف القصر وأحد الفنانين المرموقين فى عهده. وعمل حوجا رضوان شاه باعتباره عازفا ماهرا فى قصور السلطان حسين (سنوات الحكم: ١٣٧٤ - ١٣٨٢) والسلطان أحمد (سنوات الحكم: ١٣٨٢ - ١٤١٠) من أسرة جاليرى.

كتب جاسان بك روملو فى عمله "أحسن التواريخ": "يقال إنه فى أيام حكم السلطان أحمد جاليرى، اكتسب حوجا رضوان شاه شعبية واسعة، إذ كانت له تصنيفات مكونة من اثنى عشر مقاما، وأربعة وعشرين قسما. وكان الباقى "أصول" و"سائر النغمات" و"الترجيع".

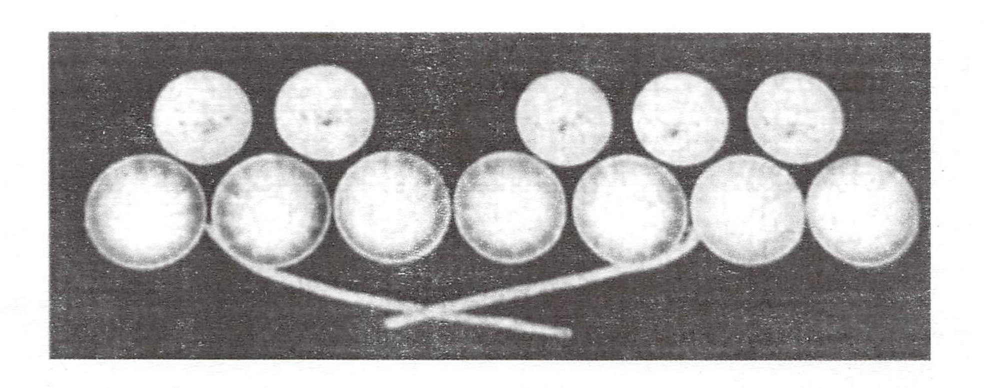
وتناول على حسين داجلى (١٨٩٨ - ١٩٨١) (وهو ناشط حكومى واجتماعى معروف) فى مقاله تحت عنوان "هامش مهم"، وفى عمله "آذان جارافيلى" معلومات واسعة حول "كوزى ديستى". ويقد فيها أسطورة شيقة حول الطريقة التى صنع بها رضوان شاه تبريزى آلة "كوزى ديستى" (طقم الأباريق).

كان الإبريق يصنع من الخزف، وهو ذو رقبة ضيقة وهيكل عريض ويد. وتتكون آلة "كوزى" (الإبريق) من اثنى عشر جزءا، وهى الأباريق الصغيرة. ويتم وضع هذه الأباريق فى ثلاثة صفوف: ستة أباريق على اليسار وستة على اليمين.

أطلق تيبريزى على الأباريق اسم "جاح"، وعلى السعة المحتوية "نيفيسجاح". وكانت الأباريق تختلف عن بعضها البعض من حيث الحجم والسعة. ولذلك كانت الأصوات المصدرة مختلفة. وكانت هناك تسمية ووظيفة خاصة بكل إبريق.

كانت الأباريق تصدر صوتا لطيفا عند القرع عليها. وكانت هذه الآلة تسمح بتقديم النغمات ومقاطع مقامات العصر.

"نيليبكى ديستى" ("طقم الأطباق الصغيرة، صورة رقم ٢).

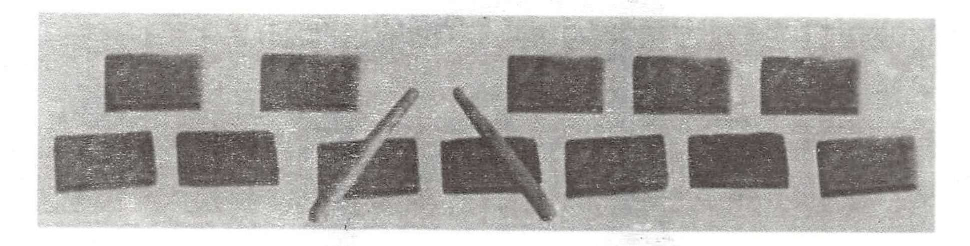


صورة رقم (٢)

رغم أن المصادر القديمة لا تشير إلى وجود آلة موسيقية مكونة من الأطباق الصغيرة، فإن الفناجين والأباريق المصدرة للأصوات من مستويات مختلفة بصفتها الآلة الموسيقية فى القرون الوسطى انعكست فى هذه المصادر. وابتداء من سبعينيات

القرن العشرين قام جاسانج صاديقوف -وهو عازف ماهر يعزف على عدد من الآلات الموسيقية- بعمل مقطع صوتى متتالى، مستخدما عدد من الأطباق الصغيرة. كان يستخدم اثنتين من عصا ضيقة للطبل (مثل الزيلوفون)، وكان يصدر أية نغمة ومقاما بطريقة ماهرة. وقد استمع العديد فى أذربيجان عدة مرات إلى مقامات "شور" و"تشاخارجاح" و"بياتى - شيراز" و"سيجاخ" و"شوشتير"، وأدائه لأركان معينة من مقاماتنا. ماجيرام نجفزادى وهو مؤدى محترف (يعزف على عدد من الآلات الموسيقية تصدر الصوت بطرق مختلفة) بدأ فى السنوات القليلة الماضية أن يقدم فى عروضه والاحتفالات الشعبية الرقص والأغانى والمقامات على طقم الأطباق الصغير، وذلك بمهارة عالية.

"لاجوتى اللونى" (صورة رقم ٣). لاجوتى حو الآلة التى يستخدمها مغنيو (جوشاناجرا).

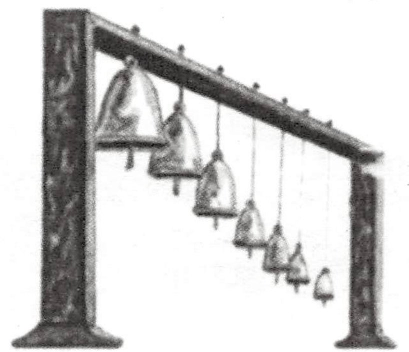


صورة رقم (٣)

"لاجوتى اللونى" المتطور يسمح بأداء مقاطع من مقاماتنا، وإن لم يكن ذلك فى شكل (ديستاج). ويبلغ نطاقه "لاجوتى اللونى" طبقة ثمانية واحدة، وهو مخصص لتأكيد الإيقاع. كان أول من تناول آلة "لاجوتى" فى الصحف هو عالم الموسيقى والدكتور فى علوم الفنون أحمد عيسى زاده (١٩٢٨ - ٢٠٠٧)، وذلك بعد اكتشافه

"لاجوتى" فى قرية "مونيديجاح" بمنطقة "ليريكسك". ومن الطريف أنه يوجد بهذه القرية فرقة الفنون الشعبية تحت عنوان "لاجوتى". وأسس فى بلادنا عدد من الفرق المحترفة باسم المقامات: "خومايون" (المشرف الفنى فنان الشعب على بابا محمدوف)، و"دوجاح" (المشرف الفنى على كبير عسكروف)، و"شور" (المشرف الفنى خوسروف فارادجوف)، و"ديكيش" (المشرف الفنى فنان الشعب محمد باجير باجير زاده و"رست" (المشرف الفنى فنان حائز على لقب الجدارة) إلخ. فإن "لاجوتى" هى الفرقة الأولى التى سميت على اسم الآلة الموسيقية. ومن وجهة نظر الدعاية للآلة الموسيقية وجانبها التعليمى، نتمنى أن يستمر هذا النشاط بالنسبة لآلات موسيقية أخرى أيضا.

"تشانتيراج ديستى" (صورة رقم ٤)



صورة رقم (٤)

هناك عدد من أنواع آلة (زينج) التى تصدر صوتا نتيجة للهز كانت تستخدم بشكل واسع فى أذربيجان فى مختلف العصور. وأمثلة على ذلك تلك الأنواع: "جالاجيل"، و"جرس"، و"جينجيروفط، و"تشان"، و"تشينتيراج"، و، "ديرايه"، و"ناجوس"، و"زينجى - شوتور". وعلى الرغم من أن الآلات الأيديوفونية من عائلة (زينجا) متشابهة من حيث التركيب، فإن هناك اختلافاً كبيراً من حيث الحجم والاشتقاق.

وقد ورد ذكر كلمة (تشينجيراج) فى القصيدة تحت عنوان "اسكندر نامه" للشاعر الأذربيجانى العبقرى نظامى غنجاوى (١١٤١ - ١٢٠٩):

"كانت النسور تثير الضجيج فى الطرق

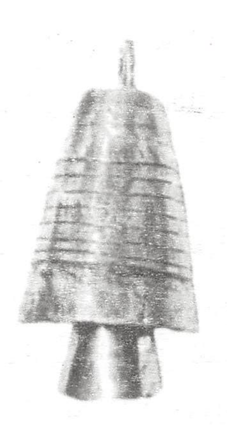
وكان صوت (تشانجيراج) عاليا"

فى الزمن القديم كانت الأجراس المعلقة على الأبواب يطلقون عليها اسم "تشينجيريج". ونعتقد أن كلمة "تشينتيريج" يرجع أصلها إلى كلمة (تشينجيريج). و"تشين" هى إحدى الكلمات القديمة وتعنى "الصوت" أو "النداء". وكلمة "تشين" هى أصل الكلمات (تشينلاماج) و(تشينلاما) و(تشينلاتما) المستعملة فى اللغة الأذربيجانية.

آلة "تشينجيراج" ذات شكل مخروط بدون قمة، أو بقمة فى شكل نصف الكرة. وتصنع الآلة من النحاس أو البرونز. ويعلق لسان معدنى (الإبرة) بداخل المخروط ويهتز حتى يتسنى للآلة أن تصدر صوتا. ورغم استخدام الآلة فى شكل (زينجا) فى بعض الحالات، وخاصة فى مشاهد القتال، فإن هذه الآلات لا تسمح بأداء بعض النغمات. ومن أجل التغلب على هذه المشكلة حاولنا أن نصنع آلة (تشينجيراج ديستى) ذات البناء الصوتى دياتونيك. وفى المرحلة القادمة نخطط أن نصنع "تشينجيراج" ذات بناء صوتى لونى.

قمنا بإعداد مقطع صوتى ذى نطاق ضيق، واستنتجنا إمكانية أداء بعض المقاطع الموسيقية باستخدام "تشينجيراج ديستى". ورغم أن "تشينجيراج ديستى" الدياتونى ليس آلة نموذجية، إلا أنه يجوز استعماله أثناء الفعاليات والعروض الشعبية. ويثير اهتماما كبيرا صوت "تشينجيراج ديستى" الدياتونى فى بعض مشاهد الفرق الشعبية والفرق وأوركسترا الآلات الموسيقية الشعبية المحترفة. وبهذه الطريقة يجوز استخدام "تشينجيراج" فى العروض الكبيرة.

"زينجى – شوتور" (صورة رقم ٥).



صورة رقم (٥)

نلاحظ اسم الآلة الأيديفونية "زينجى – شوتور" فى أسماء بعض أقسام المقامات. ومثال على ذلك، القسم تحت عنوان "زينجى – شوتور" فى المقامات "ماهور هندى" و"بياتى – جاجار" و"ديوجاح" من جنس "رست".

يكتب أ. داجلى قائلا: فى الزمن القديم كان أبو على حسين بن عبد الله بن سينا (٩٨٠ – ١٠٣٧) صاحب القسم "زينجى – شوتور"، يقوم بأداء "زينجى شوتور" بالآلات الموسيقية من عائلة "رست"، ما عدا "ورتا محور".

ونذكركم هنا بأن ابن سينا حضر إلى أذربيجان فى بداية القرن الحادى عشر، وقام بزيارة "أتاشجاح" الواقعة فى "سوا خان". ويزعم السكان المحليون أن ابن سينا يقف وراء وصفات المأكولات الحكيمة مثل "إسكانجابى"، و"خاشجاندجير"، و"بوستكيندى"، و"زينجيفرج" المصنوعة من التين. فقد حضر إلىٰ قريتى "بالاحانى" و"ناردارن" بالقرب من مدينة باكو، والتقى بعلماء المقام. ويتناول داجلى هذه النقاط فى عمله، ويقوم بعرض أسطورة ابن سينا التى ظلت فى ذاكرة السكان.

يقدم داجلى معلومات واسعة حول آلة "زينجى - شوتور" فى الجزء الثالث من عمله "أوزان جارافيلى"، المكون من خمسة أجزاء.

"زينجى - شوتور" هى كلمة فارسية وتعنى "جرس الجمل". كان "زينجى - شوتور" يعلق تقليديا على عنق فحل الجمل الرائد. وكان يمكن مشاهدة الأجراس الطويلة تتدلى حول عنق الجمال.

كانت آلة "زينجى - شوتور" تصنع من النحاس أو البرونز فى شكل مخروط. وكان يبلغ ارتفاع الآلة حوالى ١٣٠ مليمترا، وقطرا حوالى ٨٠ مليمترا، وقطر نصف الكرة الأعلى حولى ٣٠ مليمترا. وكان يوضع الجرس الصغير الطويل الثانى بداخل هيكل "زينجى - شوتور". ويبلغ متوسط حجم هذا الجرس كالآتى: "الارتفاع ٧٠ مليمترا، وقطر الأساس حوالى ٥٠ مليمترا، وقطر نصف الكرة الأعلى حوالى ١٥ مليمترا. ورغم هيكل "زينجى - شوتور" الكبير، الذى يبلغ وزنه ٥٠٠ جم، فإن هذا الوزن ليس بالضخم. وعند تحرك الجمل يهتز "زينجى - شوتور"، ويلمس الجرس الطويل جانب الجرس الكبير، مما يصدر صوتا. وهكذا يحدث المزيج بين صوت الجرس الكبير وصوت الجرس الصغير، ليصدر بذلك الأصوات المموجة. وعبر داجلى عن ذلك قائلا: "كانت الأصوات الهادئة واللطيفة حقا تنتشر من حولنا". وعندما كان الجمل يقف، كانت أصوات الآلة تخفت تدريجيا. وقد وصف ذلك أصغر ممثلى الشعر الأذربيجانى الكلاسيكى م. مشفق قائلا:

أنت تعلم أنه عند وصولك إلى هدفك،

فسوف يصمت "زانج" (جرس) القافلة الشرقية.

إذن، فسوف يتوقف صوت آلة "زانج" أيضا عندما تقف القافلة.

وقد ورد ذكر آلة "زينج" فى ملحمة "كور أوغلو" (القرن السادس عشر). تقوم الملحمة بمدح نوع من آلة "زينج" (زينجى - شوتور) التى تعلق على رقبة الجمل.

وفى العصور السابقة كان يمكن الاستماع إلى "زينجى - شوتور" فى طرق القوافل. ولكننا لا نستبعد أن هذه الآلة المهمة كانت تستخدم فى العروض والفعاليات الشعبية، جنبا إلى جنب مع الآلات الموسيقية البوقية.

ويقول داجلى فى تأملات شيقة حول زينجيروف:

- زينجولى" اسم يعنى زهرة موسيقية. كما أن زينجولى الذى يمكننا التحكم فيه، قد اكتسب فيما بعد اسم "زينجولير" فى الأداء الحر. وهكذا، فإن "جوليزان" فى نطاق اثنى عشر "جاح" "إبريق"، كان لها اتجاه "زينجولير". واسمحولى بالقول أن كلمة "زانجولير" فى المنزل وفى الخطاب والأدب يطلق عليها "زانجيروف..."

إذن حسب داجلى يرجع أصل كلمة "زانجيروف" إلى كلمة "زانجولى": "زانجولى" - "زانجوليروف" - "زانجيروف".

ونذكر هنا بأنه فى القرون الوسطى كان المقام "زانجولى" منتشرا فى الشرق الأوسط. وفى تلك الفترة - للأسف - نسى الجميع المقام "زينجولى" وهو أحد أهم اثنى عشر مقاما، ولم يتم الاحتفاظ به.

إذا كانت الآلة الموسيقية لها تاريخ قديم، فهناك أساطير وحكايات حول هذه الآلة الموسيقية. "زينجيروف" هو إحدى مثل هذه الآلات. وإن كانت هذه الآلة لا تسمح بأداء المقام، فاسمها مرتبط بأساطير ظهور المقام "تشاخارجاح". ويقوم س. عبد اللايف - الدكتور فى علوم الفنون- بعرض أسطورة تحت عنوان "تشاحارجاح" فى عمله "الآلات الموسيقية فى الفنون الشعبية فى أذربيجان". وتقص الأسطورة الأحداث التى تعرض لها عالم اكتسب احترام شعبه، وكان الحاكم سببا فى ذلك...

وتوجد هنا نقاط مهمة من وجهة نظر دراسة علم الموسيقى. فقد طالب العالم راعى الجمال بتغيير مكان الأجراس المعلقة حول رقاب الجمال. وبعد أن حصل على موافقته علق الأجراس بحيث جعل الجمال تحركها كما لو أنها قوس يلمس عددا من الأوتار. وأطلق على هذه الموسيقى "تشارجاح".

ونعتقد أن موضوعنا هنا ليس الموسيقى العادية، وإنما المقام الرائع الذى يطلق عليه "تشارجاح". وكما هو معروف لنا، فالكلمة الفارسية "شاخار" تعنى أربع. وكلمة (جاح) تستخدم فى لغتنا بمعانى مختلفة، وهى هنا بمعنى "الصوت". فكلمة "تشارجاح" فى نهاية المطاف تعنى "الأربعة أصوات" التى اخترعها العالم. كما كانت أسطورة "تشارجاح" أيضا قائمة على أربع حواس ومشاهد.

١ - كيف كانت الأجراس تصدر الموسيقى الرائعة؟

يمكن أن نطلق على ذلك القسم الأول من مقام "تشاحارجاح" و"بارداشت".

٢ - كيف ظهرت الطيور والحمام المحلق نتيجة لهذه الموسيقى فوق القافلة لترافقها؟

نذكركم هنا بأن مقام "تشاحارجاح" يحتوى على نقاط شبيهة بهذا المشهد. ويثير الجزء "بالى - كيبوتير" المقدم فى قسم "مايه" مثل هذه الحالة لروح الإنسان. (بالى - كيبوتير) تعنى بالفارسية "جناح الحمام". وكان أداء القسم بأكمله يتم بإيقاع عال.

٣ - رقص الأوراق على الشجر على حافة الطرق.

يجوز أن نطلق على هذا المشهد (باستا - نيجار). ويقال إنه عند أداء القسم (باستا - نيجار)، يزيد ذلك من معنوية الطبيعة. وقد استنتج الخبراء أن الموسيقى الوجدانية تلعب دورا مهمًا فى نمو الزهور. وتم إجراء تجربة زرع واحدة من زهرتين برفقة أصوات الموسيقى، مما أدى إلى النمو السريع . أما الزهرة الأخرى التى نمت بدون موسيقى، فقد كانت ضعيفة مقارنة بالأولى، وماتت بسرعة.

إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن قسم (باستا - نيجار) له طابع وجدانى، يتضح لنا بجلاء أن رقص الأوراق ليس أمرا غريبا.

٤ - رائحة الزهور قد انتشرت تحت تأثير الموسيقى.

إن رائحة الزهور تثير إعجاب كل إنسان. شأنها فى ذلك شأن الموسيقى.

ويمكننا مقارنة هذه المشاعر بقسم "المنصورية"، وهو القسم الأكبر من مقام "ديستجاح" و"تشارجاح". و"المنصورية" هى مقام الطبل الذى يقدم برفقة آلات الطبل. كما يقدم هنا جزء صغير تحت عنوان "المغلوب"، مما يعنى هزيمة العدو فى نهاية "تشاحارجاح". وربما لهذا السب تطلق عليه بعض المصادر اسم "الغالب".

وبصفة عامة، يجوز أن نقدر السمات الأربع فى أسطورة "تشاحارجاح" بأنها انتصار الخير على الشر. وغالبا ما أصبح هذا فيما بعد سببا لظهور وتكوين المقام "تشاحارجاح". فالمقام "تشاحارجاح" يثير أيضا فى المستمع روح الحرب والمشاعر البطولية. ولهذا السبب فإن كل "جانج" كان قائما على مقام "تشاحارجاح" الإيقاعى.

إن كل ما ورد أعلاه عبارة عن أسطورة. ولكن كل أسطورة تحتوى على حقائق ونقاط من بحر الحقيقة.

الهوامش

حيث إن موضوعنا هو المقام، فنريد أن ندلى برأينا بخصوص إحدى النقاط.

بناء على المشتقات يقال أحيانا "أن المقامات لم تظهر فى أذربيجان، وإنما فى بلاد أخرى، وإن بدأ العازفون فى بلادنا باستخدامها فيما بعد". وفى الواقع هذا الأمر غير صحيح. وليس سرا أنه فى القرون الوسطى كانت اللغة الفارسية هى اللغة الرسمية. وكتب شعراؤنا الكلاسيكيون قصائدهم الرائعة باللغة الفارسية. ولهذا السبب، فإن أغلبية أسماء المقامات تتمتع بأصول فارسية وعربية. ونجد الكلمات الأعجمية فى أسماء بعض الآلات الموسيقية. ومثال على ذلك: أستاذنا الذى اخترع "النجر" أطلق على الآلة اسما عربيا. ونجد كلمات من أصل عربى فارسى فى أسماء المقامات. فكل "شاكاست" يتم أداؤه بالقرع يعكس أسماء بعض مناطق أذربيجان، ومنها: "قاراباغ شيكاستاسى"، و"شيروان شيكاستاسى"، و"باكى شيكاستاسى"، التى كان يطلق عليها "كاسما شيكاستا" لأنه توجد بها فواصل، و"سارى توباج شيكاستاسى" إلخ..

وإذا نظرنا إلى أسماء مقامات القرع الأخرى، سوف نلاحظ كلمات من أصل تركى: "عثمان لى" و"أرازبارى" و"أوفشارى" إلخ.

ونلاحظ أسماء المقامات التى تتضمن كلمة "بيات": "تشوبان بياتى"، و"بياتى جاجار"، و"بياتى ترك"، و"بياتى شيراز"، و"بياتى أصفهان"، و"بياتى كرد"، و"بياتى إجيم".

ونذكر هنا أن "طبياتى" هى كلمة تركية بمعنى (الأتراك الأوجوز). ويعود أصل هذه الكلمة إلى اسم "بيات"، وهو اسم من أصل أربعة وعشرين اسما لأراض أوجوزية. ونستنتج من الجملة التالية لـ"بسم الله" فى ملحمة (الجد كوركود) أن ديدى

كوركود ترجع أصوله إلى أرض "بيات". كما تنعكس كلمة "بيات" أيضا فى أسماء المقامات التى يتم أداؤها فى أذربيجان.

إننا نعتقد أن شعب أذربيجان هو صاحب المقامات التى تبدأ بكلمة "بياتى". فقد اندمجت كلمة "بياتى فى كلمات أخرى وأسماء جغرافية لتشكل أسماء المقامات. كما نعتقد أنه يجوز اعتبار المقامات التى ظلت خارج أراضى أذربيجان -وفقا للتقسيم الإدارى الحالى- هى مقامات أذربيجانية، إذا ما كانت تبدأ بكلمة "بياتى". إذن، يجب اعتبار كل مقام أو قسم المقام يتضمن اسمه كلمة "بياتى" أذربيجانيا. وهكذا، يؤكد شعبنا الكريم مجددا انفتاحه على العالم، إذ سمى مقاماته تكريما لمناطق مختلفة.

يقدم الدكتور رفيق موسى زاده فى مقاله تحت عنوان: "فن أشوج ومقامات القرع"، جدولا من إعداد عالم المقام ميرزا فرج رزايف. ومن الطريف أنه حسب الجدول، كان هناك فى أذربيجان سابقا مقام للقرع تحت عنوان "بياتى". وتذكر هنا أسماء مقامات القرع القديمة، مثل "كارامى"، و"عثمان جارايلى"، و"جريبى"، و"جارا كرد"، و"جيجاتيه"، و"عشيران"، و"كيشيش أوغلو"، و"أشيجى"، و"باجلاما". ونلاحظ أن معظم هذه الأسماء لها أصل تركى.

ونتيجة لأبحاثنا فقد خرجنا بنتيجة مفادها أن هناك براهين نظرية وعملية لإمكانية أداء المقامات بواسطة بعض الآلات الأيديوفونية. وإن آلات "الفاح"، و"تشينى كاسا ديستى"، و"كوزى ديستى"، و"نيلبكى ديستى"، و"لاجوتب اللونى"، و"تشينجيراج ديستى"، و"زينجيروف"، تلعب دورا فى تكوين وتطوير مقامتنا.

فن المقام هو إحدى النعم التى أهداها الله تعالى إلى شعب أذربيجان. وكانت مجموعة الآلات الأيديوفونية تلعب دورا كبيرا فى تكوين وتنمية الذوق الجمالى لدى شعبنا. ذلك، جنبا إلى جنب مع الآلات الموسيقية أمثال "التار"، و"الكامانتشا"، و"البالابان"، و"الساز"، و"القانون"، إلخ..

المراجع

١ - نظامى غنجاوى (خوسروف وشيرين)، باكو، "ليدر نشرات"، ٢٠٠٤، باللغة الأذربيجانية.

٢ - بارداكتشى م. "مرجلى عبد القدير"، إسطنبول، ١٩٨٦، باللغة التركية.

٣ - نجف زاده "قاموس الآلات الموسيقية الأذربيجانية، باكو، "مبم" ٢٠٠٤ (باللغة الأذربيجانية).

٤ - مصدق م. (شمس الموسيقى الكلاسيكية)، باكو، مجلة "جوبوستان"، ١٩٧٧، رقم ١ (باللغة الأذربيجانية).

د - الموسوعة الأذربيجانية السوفيتية، المجلد السادس، باكو، ١٩٨٢ (باللغة الأذربيجانية)

٦ - حوجا راز الدين رضوان شاه بن ذكى التبريزى، "ميزانى موسيقى".

٧ - عون الله س. "من تاريخ ثقافة تبريز القديمة، باكو، مجلة "جوبوستان"، ١٩٧٤، رقم ٣ (باللغة الأذربيجانية).

٨ - أ. داجلى "أوزان جارافيلى"، الكتاب الأول، باكو، ٢٠٠٦ "مبم" (باللغة الأذربيجانية).

٩ - نجف زاده. "منهجية تدريس الآلات الموسيقية الشعبية"، باكو، "مبم"، ٢٠٠٧ (باللغة الأذربيجانية).

١٠ - عيسى زاده محمدوف (الأغانى الشعبية ونغمات الرقص فى منطقة أستارا - لينكورانسك)، باكو، "إلم"، ١٩٨٧ (باللغة الأذربيجانية).

١٣ – م. مشفق "الأعمال"، المجلد الأول، قصيدة تحت عنوان "التأمل فى مينجاتشيور"، باكو، "سادا"، ٢٠٠٤، صـ ٣١٧ (إعداد جول حسين أوغلو، باللغة الأذربيجانية).

١٤ – أ. داجلى "أوزان جارافالى"، الجزء الثانى، باكو،مخطوط تحت كود -? 1021/9974 بمعهد المخطوطات محمد فيزولى، أكاديمية الفنون. مقال تحت عنوان "أبو على بن سينا بلحى باللغة الأذربيجانية).

١٥ – أ. داجلى "أوزان جارافالى"، الجزء الثانى، باكو،مخطوط تحت كود -? 1175/38009 بمعهد المخطوطات محمد فيزولى، أكاديمية الفنون. مقال تحت عنوان "أبو على بن سينا بلحى باللغة الأذربيجانية).

١٦ – م. مشفق "الأعمال"، المجلد الثانى، قصيدة "الصباح"، باكو، "سادا"، ٢٠٠٤ (إعداد جوجوسين حسين أوغلو باللغة الأذربيجانية)

١٧ – الموسوعة الأذربيجانية السوفيتية، المجلد الرابع، باكو، ١٩٨٠ (باللغة الأذربيجانية).

١٨ – عبد اللايف س. "الآلات الموسيقية فى الفنون الشعبية الأذربيجانية"، باكو، "عادل أوغلو"، ٢٠٠٧، باللغة الأذربيجانية.

١٩ – موسى زاده ر. "الفن الأشوجى ومقامات القرع"، مجلة "جوبوستان"، رقم ٤ (١٤٣)، ٢٠٠٨، باللغة الأذربيجانية.

دور "الدلالة" الوطنية فى مناهج التدريس

بقلم / جاليا كاديموفا

إن تعليم الطالب سماع "دلالة" الموسيقى يماثل تربية قدراته الداخلية على السمع. ولذا، فمن الضرورى تطوير أسلوب للتدريس من شأنه المساعدة على تلقى وإدراك "الدلالة الوطنية"، حتى تلك المقترنة بوسائل تعبير موسيقية غير مألوفة له، وذلك بغض النظر عن أية سياقات موسيقية محددة محتملة. وتلعب عملية استيعاب وهضم "الدلالة الوطنية" فى المقررات الدراسية دورا بالغ الأهمية، إذ إن تلك العملية بشكل خاص هى التى تساعد الطالب على هضم العناصر الجديدة فى السياقات الموسيقية المختلفة، وفى الطرق الجديدة، التى تعد بدورها وسيلة "توصيل" فى مجال الموسيقى العلمية المعاصرة.

إن تطوير منهج لتحليل الموسيقى الأذربيجانية يعد إحدى أهم القضايا التى تتصدر مجال تدريس المواد الموسيقية، فضلا عن كونها إحدى أهم السُبل لحل المشاكل المعاصرة للتربويين الموسيقيين. وعلى مثل هذا المنهج أن يقوم على أساس مواد متنوعة تأتى ثمرة دراسات عميقة، فى المقام الأول، لدور العنصر الوطنى الأصيل فى تشكيل الموسيقى الشعبية الأذربيجانية – المقصود هنا النطاق الثقافى المحدد للنشأة والتطور.

وتقدم دراسة " موسيقى الأعراق " (**Ethnomusicology**) عونا جوهريا فى تعميق معارفنا عن "الخصوصية الوطنية". والحديث هنا يدور حول نقل الثِقل والأولوية إلى الإشكاليات ذات الطابع المركب – أى العامة أو التكاملية.

وتنحصر مهام دراسة "أسس موسيقى الأعراق" فى أطر محددة للغاية، وتقوم توصياتنا المنهجية فى هذا الصدد على نحو يُمكن المدرس فى حياته المهنية اللاحقة، من استخدام معارفه فى هذا المجال. وعلى سبيل المثال، فى دروس الصولفيج، عليه أن ينظم بشكل علمى عملية انتقاء المادة وعرضها فى المحاضرات الأولى للأدب الموسيقى، موجها عناية الطلاب فى هذه الأثناء إلى الجوانب الاستثنائية الفريدة للموسيقى الشعبية الأذربيجانية. ومن المنتظر استخدام مادة هذه الدراسة أيضاً فى تدريس تاريخ ونظرية الموسيقى الشعبية الأذربيجانية، وفى الدراسات ذات العلاقة بالحضارات الشرقية الأخرى. ولا شك فى ضرورة إثراء الإطار الفنى لدروس الموسيقى الأذربيجانية فى مختلف المعارف المتعلقة بالنشأة والتطور. وعلى هذا النحو يمكن، ليس فقط تنشيط روح المبادرة العلمية لدى الطلاب، بل وصيانة أسس التراث الأذربيجانى الروحى التقليدى.

وتتمتع الموضوعات التى نوصى بها فى الكتاب بأشكال متنوعة للمعارف العملية الذاتية، من ذلك على سبيل المؤلفات الموسيقية، ودراسة أدب المبدعين، والتحليل الموسيقى الشفاهى والتحريرى وغير ذلك.

ومن الضرورى -بالنظر إلى حداثة الموضوع الواضحة للعيان- إرساء مضمون وأهداف ومهام هذه الدراسة، وتوضيح مكانتها الخاصة فى إدراك موسيقيى الأجيال القادمة للطبيعة القيمة للموسيقى الشعبية الأذربيجانية. ولا مفر أيضا من توضيح الحاجة الملحة للإدراج السريع لهذه الدراسة، وذلك فى المقررات اللاحقة وشرح أهمية هذه الخطوة. وينبغى فى هذا الصدد التأكيد بشكل خاص على ضرورة تطعيم هذه الدراسة بالجانب النظرى لعلم "موسيقى الأعراق"، وتقديم العرض الوافى له.

وتتمثل مهام الجزء العملى لدراسة "أسس موسيقى الأعراق" فى تعليم الطلاب تدوين الموسيقى الشعبية. وعلى هذا النحو تنقسم الدراسة إلى ثلاث أجزاء. يضم الجزء الأول منها الإشكاليات العامة لموضوع "موسيقى الأعراق"، باعتباره تيارا

علميا. ويمكن للطالب على أساس المعارف التى يحصل عليها من الجزء الأول، أن يجد طريقه بسهولة فى الجزء الثانى من الدراسة. وفى هذا الجزء الثانى يتم تدريس الطبيعة الخاصة للموسيقى الشعبية الأذربيجانية، فيما يتناول الجزء الثالث جمع وتدوين الموسيقى الشعبية الأذربيجانية.

ويتمثل أساس الدراسة فى المحاضرات والدروس الموجزة والممارسة العملية. وتتلخص الأخيرة فى ضرورة تنظيم رحلات فولكلورية للطلاب، للاحتكاك والتعرف العملى على مادة دراستهم فى شهور الصيف (الإجازة).

كما يتم فى المحاضرات استخدام كل ما يستطيع الطلاب التوصل إليه من أدبيات خاصة بعلم "موسيقى الأعراق"، وذلك باللغات الأذربيجانية والروسية والإنجليزية والألمانية. وينطوى كل ما من شأنه تصوير وتوضيح ورسم المادة على أهمية معرفية بالغة. وتدخل فى هذا النطاق النماذج المنشورة المعروفة للموسيقى الشعبية الأذربيجانية. ومن الضرورى أيضا دراسة موسيقى الأعراق الشقيقة، مثل موسيقى الشعوب المتحدثة بالتركية. وفضلا عن ذلك فمن المهم دراسة وتحصيل المعارف حول تاريخ أذربيجان وثقافة كل مناطق الجمهورية ولهجاتها الموسيقية.

وعلى الطالب فى الدروس الموجزة (السمينارات)، السعى لتحقيق المهام الرئيسية التى تجرى فى ارتباط وتناسق مع مهام المقررات الدراسية الأخرى عن الموسيقى الشعبية الأذربيجانية، وعلى سبيل المثال التحديد الدقيق للنوع الموسيقى، وتوصيف اللغة الموسيقية، وغير ذلك. كما أنه على الطالب معرفة وتذكر عموم ما دار فى محاضرات هذا المقرر (بما فى ذلك تاريخ وتطور المناهج المعاصرة لدراسة الفولكلور) فضلا عن دراسة أبرز موسيقيى الأعراق وأهم الأدبيات المرتبطة بالموضوع بشكل خاص.

وتنطوى على أهمية خاصة عملية تنشيط المشاركة الخلاقة للطلاب، فيما يتعلق بفك رموز نوتات الموسيقى الشعبية الأذربيجانية، ويمكن هنا وضع مهام محددة لهم،

ترتبط بإعادة وضع وإعادة خلق النموذج الفولكلورى. ومن المفيد ألا نحصر عملنا فى فك رموز نوتات الموسيقى الشعبية الأذربيجانية، وأن ننطلق من هذا الهدف أيضا صوب المهمة الضرورية، التى تتمثل فى تعميق تلك العملية بتحليل الخصوصيات المحددة ذات الطبيعة الوطنية للغة الموسيقية فى هذا النموذج الموسيقى أو ذاك.

وعلى الطلاب أن يمتلكوا ناصية الأداء الطليق والدقيق والصحيح للموسيقى الشعبية. ويلعب هنا إدخال الصولفيج دورا مهماً. ولا يقتصر الأمر على قدرة الطالب وتمكنه من غناء كل لحن النموذج المعنى. بل يجب أن يتبع هذا إعطاء الطالب مهمة خاصة بجوانب محددة من موضوعات الدراسة النظرية العامة للأعراق الموسيقية لكى يتمكن من تميز وغناء الألحان الموقعة والإيقاع النغمى ومناطق النبر، وأن يغنى ويميز نماذج المقاطع الثابتة منها من بين مجموعة نماذج وغير ذلك.

ومعارف الطلاب، التى يتم اختبارها عبر الامتحانات، تقوم على أساس القضايا المرتبطة بنظرية وتحليل نماذج النوتات الموسيقية المقترحة، وبتحديد الطلاب عبر السمع للنوع الموسيقى وللغات البارامترات. والأداء الحر(بدون نوتات) للطالب للمادة التى درسها.

ونورد صورة سريعة للموضوعات التى يتضمنها المقرر:

١ – خصوصية الفولكلور.

٢ – فنون الفولكلور.

٣ – ظهور الشكل المركب للفن فى الفولكلور.

٤ – الاعتماد المتبادل والعلاقة العضوية للعناصر المشكلة للفولكلور.

٥ – التقاليد المحلية فى الفولكلور.

٦ – الفولكلور والثقافة الشعبية: النشاط الاقتصادى والعلاقات الاجتماعية والأسرية والتفكير الفنى.

٧ – العلاقات المتبادلة بين الطبيعة الوظيفية للفولكلور والمراحل الاجتماعية التاريخية لتطور الثقافة.

٨ – الاتجاهات الرئيسية ومناهج دراسة الفولكلور (ثلاثة اتجاهات للدراسة: الاتجاه التاريخي – العرقى، والاتجاه الفنى الوظيفى، والأسلوب)

٩ – رحلات فولكولورية باعتبارها شكلا من أشكال الممارسة الموسيقية – العرقية.

واليوم، لم يعد مفهوم "الإبداع الشعبى" أحادى الجانب، وأصبح يتطلب – بالطبع – تحديدا أدق. وبهذا المعنى، فمن الضرورى دراسة الإبداع الشعبى المعاصر، وتتبع التغييرات التى تطرأ على بنية الفولكلور، إذ إن أداء الفولكلور لوظيفته فى المرحلة المعاصرة، يأتى من القدرات الكامنة المحتملة لتطور الفولكلور نفسه. وهنا تبرز إشكالية مهمة، تتمثل فى الفولكلور الريفى والبيئة الحضرية التى يتواجد فيها الآن.

وتعتمد ديناميكية التغيرات التى تطرأ على بنية الفولكلور، على الظواهر الجديدة الواردة إلى الفولكلور نفسه. ولذا، فمن الضرورى فى هذا المقرر الدراسى تقديم توصيف للأنماط البيئية التى يحيا فيها الفولكلور. وهنا تنطوى على أولوية وأهمية حاسمة الإجابة على السؤال حول: أية بيئة تؤثر على ظهور وطبيعة وتطور أنواع وفنون الفولكلور؟

ولا شك أن هذا النوع من الدراسة يبدأ بدراسة الجانب الوظيفى السوسيولوجى (الاجتماعى) للفولكلور، باستخدام المناهج السيوسيولوجية لتدريس الفولكلور. ويمكن تتبع أثر البيئة الاجتماعية التى تحدد بنية الفولكلور فى الرؤية الفولكلورية لفهم وإدراك العالم. كما يمكن تتبعها أيضا على المستوى التطبيقى، بمعنى تلك العلاقة المتبادلة بين البيئة وأشكال الإبداع.

ويشير أ. ن. فيسيلوفسكى إلى أن التعريف التقليدى للبنية الفنية للفولكلور الذى يشمل: "الأغنية – الحكاية – الحركة – الرقص"، هو تعريف يتسع فى دراسة هذا

المقرر، ليضم العلاقات المتبادلة بين الموسيقى والفنون التطبيقية والجميلة. ومن الضرورى أثناء عملية تدريس أسس الأعراق الموسيقية توضيح تلك الملامح التى تنتمى إلى الإبداع الشعبى، وتلك البداية الوظيفية الموحدة، التى توحد فن الشعب فى كل واحد. وبكلمات أخرى يمكن القول أنه من الضرورى توضيح العلاقة، على سبيل المثال، بين دلالات نماذج فن الزخرفة التطبيقى، والمضمون الرمزى المجازى للفنون الموسيقية - الشعرية.

إذ إن الشعر الفولكلورى مرتبط أيضا بالمنظومة الجمالية للفولكلور. ولا شك لدينا - على سبيل المثال - فى حقيقة الظواهر الآتية: بروز المضمون الفكرى - الروحى للأشكال المختلفة للفولكلور فى إطار نموذج واحد (يظهر ذلك على سبيل المثال فى طقوس الأفراح)، والتواجد العام للشعر الفولكلورى فى أداء الطقوس والشعائر، فضلا عن التلازم العام الشرطى للدلالات فى الفن. وعلى هذا النحو ومن قلب هذه التفاصيل نتبنى بنية الدراسة المقارنة لأشكال الفن الشعبى. وهنا تدخل الموضوعات الآتية:

١ - العلاقات بين أشكال الفن الشعبى.

٢ - العلاقات العضوية المتبادلة بين القوانين اللغوية لأشكال الفن الشعبى.

٣ - العلاقات العضوية المتبادلة بين مراحل تطور الأشكال المختلفة للفن الشعبى.

٤ - الفولكلور الموسيقى فى المنظومة الفنية للفن الشعبى.

٥ - بنية المضمون باعتبارها علاقات بين الفولكلور الموسيقى وأشكال الإبداع الشعبى.

٦ - علاقات المضمون - وعمومية قضايا: الموضوع والفكرة.

٧ – التنوع (التنوع والتكرار).

٨ – الخصوصية الجينية للثقافة الفنية الشعبية.

٩ – العلاقات التى تحددها الخصوصيات الوظيفية فى الشعائر والطقوس وأشكال الفنون الجميلة وغير ذلك.

كما أن هناك جانبا مهمًا من جوانب دراسة الفولكلور الموسيقى، وهو فهم الفولكلور الموسيقى باعتباره انعكاسا للعلاقات القائمة بين الشكل الفنى للتعبير والشكل العرقى – النفسى (وأيضا الإنتاجى) للتعبير.

إن تاريخ البحث فى مجال علم نفس الأعراق يمتد إلى أكثر من قرن مضى. بيد أن ما يعنينا هنا أكثر من أى جانب آخر، هو قضيتان اثنتان من قضايا تطور علم نفس الأعراق، مرتبطتين ارتباطا وثيقا بالتوصيات المنهجية التى نقترحها لحل الإشكاليات الماثلة أمام التربية الموسيقية. وأولى هاتين القضيتين مرتبطة ارتباطا مباشرا بتأثير الثقافة على شخصية الإنسان، والثانية هى تأثير الفرد على الثقافة. وفى هذين المحورين بالذات لعملية الإدراك الاجتماعى – الثقافى للتعليم الموسيقى، نرى آفاقا رحبة للتربية الموسيقية. إذ إن الخصوصية العرقية – النفسية لتلقى الموسيقى الشعبية، تلعب دورا حاسما فى تلقى الفولكلور.

إن دراسة جوانب مثل: الفولكلور الموسيقى وعلم نفس الأعراق باعتباره جزءا من علم التربية الموسيقية الأذربيجانية، ودراسة الفولكلور الموسيقى أيضا من موقع علم نفس الأعراق، تعمق بلا شك معارف الطلاب حول الثقافة الشعبية.

كما أن أغانى الهنهنة وإعداد الطفل للنوم –على سبيل المثال– تدخل هى الأخرى فى عداد فولكلور الأطفال، الذى يعكس النبتة الأولية فى الثقافة الموسيقية للشعوب. فضلا عن أن هذا النوع يمثل أيضا الظهور النمطى للحياة الموسيقية النسائية. كما يكشف هذا النوع من الأغانى خصوصية الطبيعة العرقية – النفسية المميزة ليس فقط

لمن ينشدونها من النساء الأمهات، بل وأيضا للطفل المتلقى. وفى هذا الصدد من المفيد البدء فى تدريس الخصوصية الوطنية، وخبرة تلقى الموسيقى فى قلب الجماعة "العرقية". حيث أن التربية الموسيقية فى المحيط "العرقى" الطبيعى، تبدأ من الأغانى والأهازيج الطفولية، أى من الثقافة الموسيقية الطقوسية.

ولحل الإشكالية المطروحة، ينقسم المقرر إلى مستويين:

١ - المستوى المدرسى الصرف، المرتبط بدراسة النصوص المقررة.

٢ - المستوى الإبداعى الخلاق، المرتبط بتشكيل وتنشئة التلقى الصحيح للموسيقى الأذربيجانية.

وفى دراسة "أسس موسيقى الأعراق"، فمن الضرورى عرض آراء مختلف الباحثين فى هذا المجال للطلاب، الأمر الذى لا يُمكن الطلاب من التعرف على علماء من مختلف الاتجاهات والتعمق فى مضمون الظاهرة قيد البحث وحسب، بل أيضا يمكنهم من توسيع مداركهم الذهنية. والمواد الدراسية الآتية تسهل أداء هذه المهمة:

١ - الفولكلور - بيئة خاصة من بيئات الثقافة الروحية - المادية للشعب.

٢ - الملامح النمطية للفولكلور باعتباره منظومة للفكر الفنى.

٣ - الخصوصيات العرقية للفولكلور.

٤ - خصوصية الوسائل التعبيرية التى يستخدمها الفولكلور الموسيقى.

٥ - الوظيفة التطبيقية للفولكلور.

٦ - الأهمية العملية للفولكلور.

حول دور الإنشاد الدينى
فى تشكيل المقام

بقلم / سعادات سيدوفا

طوال سنوات عديدة، عبر المؤلفون الموسيقيون والعاملون فى مجال الموسيقى من مختلف البلدان عن آراء متباينة فيما يتعلق بظاهرة "المقام". وجرت محاولات للمقارنة بين المقام والفنون الأوروبية. ومما لاشك فيه أن هذه الآراء تنطوى على أهمية خاصة، إذ نجد فى هذا الصدد اجتهادات كثيرة حول نشأة وطرق تطور هذا النوع الموسيقى. ويطالعنا بعض الباحثين اعتمادا على مؤلفات شعراء العصور الوسطى بمعلومات حول أن مقامات (الدستجياخ) كانت تصدح حتى فى قصور الساسانيين، غير آخذين بعين الاعتبار عند إطلاق هذه الأحكام، لما قد يكون من دور مهم هنا للخيال الخصب لهؤلاء الشعراء، بينما يربط باحثون آخرون المقام بمراحل تاريخية مبكرة أقدم من عهد الساسانيين. ويعتبر مجموعة من العلماء أن المقام ثمرة من ثمرات العالم الإسلامى. ولأن فى المقولات الثلاثة بعضا من الحقيقة، لذا لا يمكن دحضها على نحو كامل، ولا تقبلها أيضا على ما هى عليه. وإذا اعتمدنا المنطق السليم، فإن تشكل هذا القالب العظيم يتطلب توافر تربة راسخة، تمهد لها عمليات ثقافية اجتماعية طويلة الأمد وعسيرة. وليس هناك أدنى شك، فى أن هذه العمليات توحد فى ذاتها التراث الثقافى لقرون طويلة، فضلا عن دخول الأنواع الدينية والمدنية فى تشكيل المقام. وكل تلك العوامل بلا شك تنطوى على أهمية بالغة فى تشكل فن المقام، وتوافر الشروط اللازمة للتبع مسار تطوره.

وقد لاحظ الفيلسوف والقائد الدينى العظيم الغزالى، الوجود الضارب فى عمق التاريخ للموسيقى الدينية. فيما يعتبر بعض العلماء العرب المعاصرون أن ترتيل السور القرآنية هو الشكل الأقدم للارتجال. ويرى زونس إى. علاقة تربط بين الموسيقى الكلاسيكية الإيرانية التى تستدعى مشاعر وأحاسيس مضطربة والموسيقى الكنسية الأوروبية.

ونحن هنا نقدم هذه الاجتهادات كى نلقى الضوء على التشابه الواضح بين آراء العلماء من مختلف العصور التاريخية والمناطق، وذلك فيما يتعلق بالتأثير المتبادل بين الموسيقى الدينية والمقام. ويمكن فى هذا الصدد أن نضيف عددا كبيرا من العلماء الذين يتبنون نفس وجه النظر.

فقد برهن العالم الموسيقى الأذربيجانى الشهير محمد صالح إسماعيلوف فى سابقة هى الأولى من نوعها، على وجود ثلاثة أشكال فنية مختلفة من المقام فى الموسيقى الأذربيجانية: الغنائى، والغنائى الآلى، والآلى. ومن المعروف عبر تاريخ الموسيقى أن الغناء بشكل خاص كان النواة الأولى والشكل الموسيقى الأول، أما الأشكال التى ظهرت بعده فجاءت باعتبارها نتيجة وثمرة لعمليات التطور اللاحقة. واليوم توجد الأشكال الثلاثة المختلفة للمقام، وتتردد هذه الأشكال: الآلى والغنائى/الآلى. مباشرة فى الراديو والتليفزيون، وفى الحفلات والفعاليات الموسيقية الأخرى، أما الشكل الغنائى الصرف، فيدخل فى قوام الشعائر الروحية الجنائزية.

ومن ناحية أخرى، وفى مسار تطور المجتمع، كان الفن والدين على الدوام يدخلان فى علاقة تأثير متبادل.

ومثله مثل الأديان السماوية الكبرى، استخدم الإسلام الإمكانيات اللامحدودة للأنواع المختلفة من الفن. ويرتدى المعنى المحدد للفن فى الإسلام، باعتباره ظاهرة ذات طبيعة عاطفية وجدانية، إهاب الفكرة الروحية. والإسلام بدوره- بتأثيره على الفن

وعلى الرؤى الميثولوجية يقع تحت تأثير الفن. ورغم ذلك، فالدين الإسلامى باتباعه لقوانين صارمة فيما يتعلق بالأسلوب الذى يتم عبره أداء الإنشاد الدينى تطلب اتباع تنظيم وترتيب محدد صارم. ومن الجدير بالذكر أن محاولات فصل الموسيقى الدينية عن الدنيوية، كانت دائما تنطوى على أهمية كبيرة بالنسبة لجميع الأديان السماوية الكبرى.

ومن المعروف أن النبى محمد – صلى الله عليه وسلم – كان محبا لفن الموسيقى، وكان يمكن دائما أن تجد بين المحيطين به موسيقيين. أما الخلفاء فكانوا أسخياء فى عطاياهم للموسيقيين. وفى قلب محيط الخلفاء العرب، نجد موسيقيين محترفين عظماء مثل: إبراهيم المهدى، الشقيق الأصغر لهارون الرشيد. وفى السنوات الأولى لإنبعاث نور الإسلام فى المدينة المنورة، قام الموسيقيون من مختلف القوميات ممن تم تحريرهم من العبودية بتأسيس فرق موسيقية.

ولم يقف الإسلام، الذى دعى إلى احترام الشعوب الأخرى، موقف اللامبالى من إنجازات الثقافة العالمية، بل قام، بطريقته الخاصة، باستيعاب وتطوير هذه الإنجازات. وهكذا، وعلى أساس "الموازين" اليونانية القديمة فى إبداع الشعراء الشرقيين، تم تطوير موازين العَروض، ليصبح علم العَروض أساسا لنظم الشعر الشرقى. وبعد بحث ودراسة عميقتين، وجدت أيضا المقامات اليونانية القديمة، هى والعلاقات الرياضية بين النغم، تطبيقا لها فى الثقافات العربية، ومن ثم فى عموم الثقافات الشرقية. واعتمد العلماء العرب فى أعمالهم العلمية على المفاهيم النظرية والجمالية الموسيقية لعلماء اليونان القديمة. فضلا عن أن الإسلام والحضارة الشرقية إجمالا، قد تركا بصماتهما على ثقافة أوروبا العصور الوسطى. فقد تعرفت أوروبا العصور الوسطى عبر العرب على التراث العلمى الفلسفى والموسيقى النظرى للحضارات القديمة. وهكذا، نجد أن جذور العلاقات المتبادلة بين الغرب والشرق تمتد عميقا إلى تلك العصور فى عمق التاريخ. وفى الحقب الإسلامية تعززت أكثر فأكثر تلك العلاقات

العلمية والثقافية، على نحو أفضى إلى تأثير ثقافى متبادل بين مختلف الشعوب، الأمر الذى أدى بدوره إلى ولادة تماثل فى ملامح محددة فى ديانة وموسيقى وأدب هذه الشعوب. وعلى هذا النحو تتشكل الأرضية الشرقية العامة للثقافة الإسلامية. ويضيف حاجى بيكوف إلى ذلك فى كتابه: "أسس الموسيقية الشعبية الأذربيجانية"، أنه على مستوى الشعر والموسيقى نشأت أنوا ع وقوالب جديدة، وأن الفن أثرى بألوان وصبغات جديدة.

كانت الموسيقى فى تاريخ العالم القديم ينظر إليها باعتبارها إحدى مجالات الفن القريب من البيئة الروحية للإنسان. وكانت هذه العلاقة فى بلدان الشرق أكثر قوة. ففى الشرق -بما فى ذلك فى أذربيجان وحتى قبل ظهور الإسلام- كان يتم تأدية الشعائر الدينية مصحوبا بالغناء والرقص. ومنذ اللحظات الأولى لظهوره، أولى الإسلام عناية فائقة للملامح والخصوصيات الوطنية لمختلف الشعوب الداخلة فى قوامه.

وفى فنونه أعطى الإسلام -الذى أولى عناية بالغة أيضا للفكر الفنى للشعوب الشرقية- أفضلية وأولوية لقيم الزينة والزخرف. ويتجسد الإنسان فى الفكر الفنى للشرق ليس باعتباره نموذجا محددا، بقدر تجسده باعتباره عالما من المشاعر والأمزجة النفسية، وتجد هذه الخصوصية الجمالية للوعى لدى الشعوب المسلمة، تجسيدا قويا للغاية لها فى فن الموسيقى. إذ تعبر الموسيقى عن كل حالة وكل ملمح من حالات وملامح العالم الداخلى للإنسان. وينتقى الإسلام بهذا الفهم العميق لخصوصية هذا الفكر الفنى للشعوب، الموسيقى وفن الزخرف التطبيقى باعتبارهما أساسا للفن الإسلامى الذى كان فى طور التشكل.

وإجمالا يمكن القول أنه فى عملية تطور المجتمع، وقع الفن والدين دائما فى علاقات متبادلة. وقد استعان الإسلام بالفعل بالإمكانيات اللامحدودة للفن.

والموسيقى فى الإسلام -بالمعنى المحدد للكلمة- تعنى التعبير المجازى - الرمزى للفكر الدينى. ومن الجدير بالذكر هنا أن بنية الفكر الروحى - الفنى للإسلام، والتى تستند إلى قوانين محددة، هى مجموعة كاملة من الخصوصيات الخارجية التى لا يمكن استبدالها بأخرى. وقد انعكست هذه الخصوصيات فى أول أثر فنى عظيم للعالم الإسلامى - القرآن.

ولأنه أعظم نماذج المهارة الفنية، أثر القرآن تأثيرا بالغ القوة على ثقافة الشعوب المسلمة. ويرى كراتشكوفسكى إى. أن الثراء الرمزى - المجازى لسور القرآن يفتح آفاقا ضخمة لعالم غير محدود من التفسيرات.

وتقودنا مقولة هذا العالم إلى فكرة أن ترتيل القرآن لعب دورا ضخما فى تشكيل فن المقام. وفى ذات الوقت. يعتبر كراتشكوفسكى أن القرآن هو أول أثر يضم بين دفتيه كل تلك القيم الأخلاقية.

وإجمالا، فالقرآن هو أول أثر نثرى على أرقى المستويات الحرفية لفن الموسيقى فى الشرق. وإذا كانت النصوص الشعرية للقرآن تحدد طابع العلاقات الروحية، فإن ترتيل القرآن يحدد عالم المشاعر والأحاسيس. وبالإضافة إلى تكوين المزاج الروحى، فللنص القرآنى تأثير فنى - جمالى ضخم. وللكلمات التى تتردد أثناء تلاوة القرآن تأثير فنى، حتى على المستمعين غير الملمين باللغة العربية. فضلا عن أن السجع فى القرآن مكتوب فى قالب شديد الخصوصية، حيث تحدد الوحدة الصوتية طبيعة النبر فى الإلقاء الموسيقى. كما ينظم السور ترتيب بالغ الدقة للكلمات، يقوم على أساس الفكرة، ويعتمد على تنظيم إيقاعى داخلى خاص. وتشكل هذه الطبيعة الفريدة أساسا حرا "لميزان" الترتيل الموسيقى. والشعر فى القرآن القائم على خصائص الرواية الشفاهية، يظهر فى نظام ارتجالى فريد للترتيل المُوَقع، ولا يخالف المعايير الصارمة للإنشاد الدينى. وفى ترتيل القرآن تلعب الحركة الإيقاعية المنتظمة المتواترة للترتيل الموسيقى دورا بالغ الأهمية فى توصيل مشاعر الثبات والاستقرار، وذلك فى إطار

مدى صوتى ضيق مع تكرار دائم للنغمات الأساسية للمقام. فيما تعبر تلك اللوحة الروائية الفنية الجارية الهادئة الموزونة لهذا النظام الملحمى للترتيل، أفضل تعبير عن الأفكار الفلسفية العميقة، وعن الشعور بالحكمة الإلهية التى ينطق بها القرآن. وفى أداء الإنشاد الدينى يفضل استخدام مقام شور (أو شورى عند العرب). وفى تشكل اللهجة الموسيقية تلعب دورا بالغ الأهمية نغمة الأساس، والنغمة الثانية للمقام والنغمة الثالثة (التى تشكل مع الأولى مسافة الثالثة الوسيطة – سواء كانت ثالثة كبيرة أو صغيرة). والجملة الموسيقية القائمة على ترديد علاقة الثالثة الوسيطة بالأولى هى أساس المقام. ويشكل ملمحا لحنيا أساسيا فى هذا النمط الموسيقى تردد اللحن ما بين الثالثة والأولى صعودا وهبوطا، كما يبرز بوضوح فى هذا النمط من الترتيل، التأثير الخاص لعلاقة النغمة الرابعة بالنغمة لأولى (أساس المقام).

وقد شكل الترتيل الدينى نماذج لحنية صغيرة خاصة (بمثابة أجزاء من ألحان كبيرة) تنظم أدائها قوانين خاصة. وعاشت هذه النماذج على مدار قرون طويلة فى شكل أصول نمطية، الأمر الذى أفضى إلى تحولها إلى رموز من الترتيل الإيقاعى للموسيقى الدينية. وقد سمحت صرامة قوانين الترتيل الدينى، وثقل التواجد الشفاهى اليومى الذى استمر من جيل إلى جيل، وانطبع فى الذاكرة فى شكل نماذج النغمات تلك، سمح كل هذا للموسيقى الدينية بالوصول إلى شواطىء حاضرنا هذا. وبرغم صرامة الإسلام فى إجمالى العملية العامة للتطور، فجنبا إلى جنب مع الترتيل الدينى، ظهرت أيضا فنون جديدة للإنشاد الدينى. واتسع نطاق موضوعات الإنشاد الدينى. ويسترعى الانتباه فى تلك الفنون الجديدة الناشئة تلك الطبيعة الفلسفية والوعظية لها. ويرتدى النص الموسيقى لهذه الفنون طبيعة تتفق مع المضمون. ومن الخصائص المميزة للإنشاد الدينى، ذلك القدر من حرية الترتيل الذى يستهدف توسيع نطاق التعبير اللحنى، واستخدام كامل نطاق المقام المنتخب للعمل، هذا فضلا عن سطوع وقوة الإيقاعات. ويفضى كل هذا إلى إثراء الإنشاد الدينى بعناصر تقليدية دنيوية.

وتتوفر دلائل عديدة تشهد على أن المقامات والإنشاد الدينى الإسلامى تعد نماذج لأرقى أنواع الإبداع الحرفى الخلاق. ولعل أبرز هذه الدلائل هو حقيقة أن المقامات والإنشاد الدينى الإسلامى لم يحدث أبدا أن هبطا إلى مستوى تلبية اهتمامات الحياة اليومية العادية، وظلا على مستوى أداء تلك الوظيفة الجمالية الصرف. والدليل الثانى المهم على ذلك، يتلخص فى التميز الواضح بين الطريقة المنظمة لأداء المقامات والإنشاد الدينى، وذلك من حيث بنيتهما المجازية/الرمزية، والتقاليد الشعبية فى المجالات الموسيقية الأخرى. ويستند إنشاد اللحن الواحد الذى يعد الأساس الموسيقى لهما إلى منظومة خاصة صارمة لتعاقب النماذج اللحنية فى مقام محدد، وإلى أساليب مقننة للارتجال.

ويتطلب الثبات والامتثال لمتطلبات صارمة تفرضها طائفة عريضة من القوانين الداخلية، أعلى أشكال الحرفية من المؤدى. وتلك الطبيعة يمكن أن نلاحظها فى كل من الموسيقى المقامية والإنشاد الدينى. ويمكن افتراض أن تطور ونضج فنون المقام والموسيقى الدينية، التى تتردد فى أوساط الجماهير الشعبية، وتستند إلى المشاعر والخصوصيات القومية، يمهد التربة اللازمة لظهور فن دنيوى جديد من حيث المضمون. وبمرور الوقت توفرت أساليب التعبير فى فن القصيد، الذى يلعب دورا بالغ الأهمية فى الشعائر والطقوس الدينية. وتلك الأساليب التى يجرى تطوير وبلورتها، توفر إمكانيات جديدة لظهور قالب غنائى/آلى من قلب القالب الغنائى الصرف. وتظهر بمرور الوقت أشكال مختلفة للقصيد (الصلات والمناجاة والمديح وغير ذلك) تتميز فيما بينها من حيث المضمون وطريقة التعبير.

وتقضى مجموعة من العوامل إلى اكتمال توصيل جرعة المضمون الشعورى والشعرى عبر الألحان الممتلئة بالتفاصيل الرقيقة. تلك العوامل هى: العملية السريعة للتطور الداخل فى تكوين الفنون الروحية للموسيقى المونودية (أى الموسيقى القائمة على لحن مفرد واحد مهما تعددت الآلات أو أصوات عرضه وتقديمه)، والطبيعة المركبة

الصعبة للخط اللحنى، المرتبطة بمضاعفة التفاصيل الموسيقية، والدور المهم للبناء المقامى العام فى تبلور التعبير الموسيقى، وفخامة الترتيل المقامى، وذلك القدر من الحرية فى تناول التفاعيل الإيقاعية.

وباعتباره وسيلة للتعبير الموسيقى، يبرز جمال المقام مجتمعا مع الطبيعة العاطفية للشعر الدينى، ليحددا معا أسس التأليف الموسيقى. وقد مهدت العناصر سالفة الذكر، والتى تشكلت فى عملية زمنية طويلة، ليس فقط إلى ظهور فن المقام، بل وحددت ملامح الجزء المكمل للفن الجديد.

وعززت زيادة العناصر الموسيقية الدنيوية فى الإنشاد الدينى مطلب رجال الدين بالاتباع الصارم لقوانين الإنشاد الدينى. بيد أن هذا الوضع عجل من ناحية أخرى فى تحقيق الطموح الرامى إلى الإبداع الفنى. فقام عظماء الموسيقيين بالغوص فى دراسة الموسيقى، وتناقلت الأجيال بكافة السبل مدارس وسبل ومناهج الإبداع لدى كبار الموسيقيين (مثل ابن مبيد، وابن سورة وغيرهم).

وانتشرت الحرفية والمهنية فى الميادين المختلفة للفن، وهكذا، بدأ النظر إلى الموسيقى، ليس باعتبارها جزءا من الشعائر الدينية وحسب بل، باعتبارها ظاهرة مهمة من ظواهر الحياة. وأخذت تظهر نماذج تحمل فى طياتها الملامح الدنيوية للفن المحترف. ولم يعد ينظر أحد بشك وريبة إلى دخول الفولكلور الموسيقى فى تشكيل الموسيقى الروحية والمقام، برغم تميز هذه الفنون عن الإبداع الشعبى من حيث المنشأ والأهمية الوظيفية. لقد بزغ كلاهما من قلب البيئة الحضرية الإقطاعية للشرق، التى جسدت عصارة فكر وفن ذلك الزمان. وهكذا، كان يتردد يوميا فى تلك المدن وبانتظام ترتيل القرآن، والآذان من قباب المساجد وفى التجمعات الدينية، ويصدح قالب الصلات والقصيد على نحو حفر كل هذا فى ذاكرة الشعوب، ليطور فكرها الموسيقى الخاص.

وأخذت الموسيقى الشعبية، التى تتردد الآن جنبا إلى جنب مع الموسيقى الروحية - الدينية، تؤثر على تشكل ذلك الفن الجديد الآخذ فى الصعود. وتنعكس النماذج النغمية للمؤدين الموسيقيين- والتى تستجيب للفكر الفنى الجمالى للشعب -فى ذلك القالب الجديد الضخم المسمى "المقام". وعلى غرار ما جرى مع الموسيقى الروحية الدينية، تصدت المواهب الكبيرة من ممثلى الشعب لحمل لواء الفن الجديد المحترف.

ونتيجة كل هذه الجهود الجبارة، ها نحن الآن شهود على لقاء يجمع التقاليد الفولكلورية من ناحية، ومعايير الموسيقى الروحية - الدينية المحترفة من ناحية أخرى، وذلك فى فن واحد هو فن المقام، بل وحتى انصهارهما فى العملية الإبداعية وتحولهما إلى مقومات لكيان واحد. وإذا كانت هذه العملية على مستوى الموسيقى الدينية قد التزمت بمجموعة شروط صارمة، فعلى مستوى المقام كانت المعايير أخف وطأة، وهنا ازداد حجم الجنوح للإبداع الحر. ووفر هذا الوضع الفرصة لظهور التأليف الفردى الخاص لقالب المقام. فظهرت ونمت إلى حد بعيد مقامات الدستجياخ، والتى تتجسد فيها -جنبا إلى جنب مع التراكيب الموسيقية الصعبة والمضمون الفلسفى العميق- التراكيب الموسيقية: الدراميدى، والرينجيه، والتصنيفى، النابعة من الروح الموسيقية الشعبية، تلك الطبيعة الخاصة التى سمحت لقالب المقام، بأن يصبح بسرعة شديدة جزءا لا ينفصم من الفكر الموسيقى الشعبى، وأن يجد طريقه إلى قلوب جموع الناس، على الرغم من علاقة جذوره التاريخية بثقافة القصور.

ويمكن الإحساس بهذا التلاقى والتقاطع للقوانين الفنية والدينية فى أقدم أشكال الفن. ويُظهر تحليل المقام والترتيل الدينى، وجود مناطق التشابه الآتية بينهما:

١ - ينتمى كلاهما للفن المحترف ذى المغزى الجمالى.

٢ - يتطلب كلاهما دراسة خاصة لأساليب الأداء.

٣ - يتطلب كلاهما أداء فرديا أمام الناس.

٤ - يتطلب كلاهما شكلا شفاهيا لتوصيل التقاليد الغنائية.

٥ – يعبر كلاهما عن تقاليد تدوين النص الشفاهي.

٦ – الثراء الواضح للمضمون ورمزيته ومجازيته في كليهما.

٧ – يعبر كلاهما عن مفاهيم الحكمة الإلهية وجمال النماذج المجردة عبر الألحان النابضة بالزخارف والمنمنمات الرقيقة للغة العربية.

٨ – يبرز في كليهما أسلوب تطور اللغة اللحنية عبر انسياب الزخرف والتزاويق الرائعة.

٩ – تمثل عروض الشعر دعامة النص الأدبي في كليهما.

١٠ – يتميز كلاهما بالإيقاع الحر للنص الموسيقي.

١١ – يتمتع كلاهما بالارتجال لتكنيك الأداء بحيث لا يخرج عن القوانين المعروفة.

١٢ – يتميز كلاهما بصعوبة اللغة والوحدة البنائية للنص الأدبي والموسيقي.

١٣ – يجمع كلاهما بين القوانين المقامية والخصوصية الإيقاعية.

١٤ – النزعة القائمة في كليهما للإبقاء على القوانين والالتزام بها مع الجوانب الأخرى التقليدية.

وتتسم منظومة القوانين التي تنظم البنى الروحية والفنية بالثبات والرسوخ، إلى حد أنها لا تسمح بالخروج ليس فقط خارج إطار المضمون، بل وحتى خارج إطار الشكل. ونتيجة لهذه الخاصية تحديدا، والتي تحظر المساس بالمضمون أو الشكل، حافظ المقام والإنشاد الديني إلى يومنا هذا على أصالتهما.

وأود أن أصل إلى نهاية بحثي هذا بكلمات أوزير حاجي بيكوف: لقد استخدمت شعوب الشرق الأوسط "بقايا" قيمة من حطام "المبنى الموسيقي" المنهار، ليشيدوا على أنقاضه مع "مقامهم"، وكل بمفرده، "معبدهم الموسيقي" الخاص بأسلوب وطبيعة كل شعب.

التقاليد الشفاهية - المبدأ الأساس
للوجود التاريخى للتراث المقامى

بقلم / عريز عبد اللايف

إن التوقف عند موضع "التقاليد الشفاهية" ليس من قبيل الصدفة أو بدون أسباب وجيهة تدفع إلى ذلك الموضوع. فأولا: كانت هناك قضايا كبرى مثل: هل يجب أن يجرى البَحث فى إمكانية استمرار الوجود التاريخى والفنى للمقام بوصفه نصا موسيقيا شفاهيا - تقليديا؟ أم بوصفه نصا موسيقيا مكتوبا غير تقليدى؟ وكذلك مسألة تحول التقاليد الشفاهية نفسها إلى آلية لاستمرار هذا الوجود، وقضية توارث فن المقام والحفاظ عليه، وتلك كلها قضايا كانت دوما موضوعا دائما للبحث والنقاش العلمى للكثير من المؤتمرات الدولية والإقليمية للموسيقى فى القرن العشرين. وثانيا: يرتهن توقفنا عند هذا الموضوع بارتباطه بمناقشات عديدة وجدل أثاره فى حاضرنا الخلاف الذى نشأ فى وجهات النظر التى تضمنتها التناولات المختلفة له. وثالثا: يرتبط تناولنا لهذا الموضوع أيضا بقضية ظاهرة استمرار وجود فن المقام باعتباره تراثا موسيقيا شفاهيا فى الظروف المعاصرة التى نحياها، فضلا عن حفاظ المقام نفسه على الآليات والمعايير الخاصة بتنظيمه وحمايته من الضياع فى عصر العولمة الحالية، وتوريثه وتوظيفه باعتباره جسدا فنيا حيا. وقد أصبحت تلك الظواهر تمثل إشكالية حيوية أمام المجتمع الدولى المعنى، وبشكل خاص أبناء هذه الحضارة التاريخية.

اسمحوا لى توجيه عناية المتخصصين إلى المصطلحات الخاصة الآتية: "المقام الشفاهى" -"تقاليد المقام الشفاهى". من المعروف أن مقارنة الموسيقى الفولكلورية غير

المحترفة والقوالب الصغيرة الأصولية للفولكلور الموسيقى مع فن المقام، يصل بنا إلى استنتاج أن التقاليد الشفاهية فى فن المقام المحترف -بوصفها الطريق الأساسى للفكر المقامى- تضم قوانين وأنماط ثقافية أكثر صرامة على مستوى الأداء من الأنواع سالفة الذكر. وهكذا، فاستخدام النوتة فى تدوين الأغانى والرقصات الشعبية والفنون الفولكلورية الأخرى التى عاشت تاريخيا بفضل التقاليد الشفاهية التى تتعارض تماما مع تقاليد التدوين لا يؤثر تأثيرا سلبيا على استمرار وجود هذه الفنون.

وتؤكد دروس الفولكلور الموسيقى وصيغ "الفولكلور -المؤلَف" و"المؤلَف- الفولكلورى" وخبرة النظرية والممارسة فى الفولكلور -بما فى ذلك إحياء القوالب والنماذج القديمة للفلكلور الموسيقى الشفاهى- أن التدوين بالنوتة يأتى بالثمار المرجوة فى إحياء ليس فقط الأشكال والقوالب القديمة، بل وأيضا إحياء النماذج المفقودة من الفولكلور. ورغم أن "الحياة الثانية" التى نمنحها لهذه الأشكال تحرم الفولكلور من تربته التاريخية الاجتماعية الحية، وتستبدل بيئته التقليدية من حيث الأداء والشروط الاجتماعية، ببيئه غير مألوفة، أى بيئة مسرحية غير تقليدية، رغم ذلك فقد يظل التدوين بالنوتة مع سبل التدوين الأخرى غير التقليدية، يلعب دورا جوهريا فى الحفاظ على بعض فنون ونماذج الفولكلور الموسيقى الموجود وكأنها بين الحياة والموت.

ومع ذلك، هل من الممكن استمرار وجود المقام بالاستعانة بتقنيات التأليف المكتوبة - أى التدوين أو النص المدون؟ هل باستبدال التقاليد الشفاهية لفن المقام المحترف بنظام تدوين النوتة الذى يميز القطب الموسيقى الحرفى الغربى سوف تظل قائمة إمكانية الحفاظ على الخصوصيات الثرية الملازمة للمقام، مثل: تلحين النبر، والثراء اللحنى المعبر، والتلاوين الخاصة بالصوت، والروحانية الداخلية، والهارمونى والجماليات والرمزية، وأخيرا الكثير من الأساليب التكنيكية فى الأداء، وإجمالا كل ما يميز المقام الحى؟

ويأتى هنا السؤال الجدلى الحيوى: هل بوسع التدوين بالنوتة، أو النصوص المكتوبة لبعض أجزاء عزف المقام، التعبير عن الأسلوب الفردى فى فهم النص، أو التفريق بين الأداء الفردى الخاص لأفضل العازفين، أو القيم الجمالية الرفيعة والحالة العاطفية لكل مقام؟

لا شك أن هذه الأسئلة تظل موضع بحث وجدل لآراء مختلفة للموسيقيين والمؤلفين. وهنا يجدر بنا تذكر حقيقة علمية، وهى أن كل من: التقاليد، والشك، والمضمون، واللحن، والنبر، والإيقاع، والمقام، والذاكرة، والسمع، والتفسير الخاص، والديناميكة، ومستوى الصوت، والارتجال، وغير ذلك من المفاهيم الخاصة بموسيقى المقام، لا تدخل فقط فى نطاق التصنيفات أو المصطلحات المرتبط بنظرية الموسيقى، بل وتدخل فى نطاق تاريخ الموسيقى أيضا. ومن هنا نستنتج التالى:

١ - إن التقاليد المقامية الشفاهية والوجود التاريخى للمقام وتوريثه والحفاظ عليه، ونقل الإرث المقامى وتوريثه من جيل إلى جيل، كل تلك القضايا لا تدخل فى نطاق العلم الموسيقى التاريخى وحسب، بل أيضا فى نطاق علم النظرية الموسيقية.

٢ - على العاملين فى مجال الموسيقى تقديم تحليل نظرى لتاريخ فن المقام، وتناول قضية تطوير فن المقام تناولا نظريا، باعتبارها عملية حضارية تاريخية، ووضع نظرية لتقاليد وتقليدية فن المقام وغير ذلك.

إن التقاليد المقامية الشفاهية -ما هى إلا قانون موضوعى تاريخى ثقافى يضمن الاستمرار التاريخى والطابع التقليدى للمقام وتوريثه وتدريسه.

تمثل التقاليد الشفاهية أيضا أسلوبا وآلية وأساسا للاستمرار الحضارى التاريخى للمقام وتناقله من جيل إلى جيل.

وهى تمثل أيضا الآلية بالغة الأهمية والمبدأ الممكن توظيفه دائما، للحفاظ على فن المقام والفكر المقامى فى تقاليد الأداء والعزف.

إن التقاليد الشفاهية للمقام هى الأسلوب والخبرة المتوارثة فى أداء وعزف المقام.

وهى التى توفر الشروط الموضوعية - التاريخية الاجتماعية - العرقية والثقافية، وهى الآلية المحركة لعملية ظهور وتشكل نشأة وتطور فن المقام.

وهى معايير وخبرات وممارسة، امتدت لقرون طويلة مرتبطة بالنشاط والإبداع الموسيقى التقليدى المحترف.

إن التقاليد الشفاهية هى أيضا الشرط الصارم لعملية التوظيف الديناميكى المتواصل لمنظومة الفكر والممارسة المقامية.

وهى أخيرا، مفاهيم تاريخية نظرية مرتبطة بمفاهيم الأذن الموسيقية والذاكرة الموسيقية.

بيد أن هذه الذاكرة الموسيقية غير مرهونة بأسلوب تأليف الموسيقى عبر تقاليد التدوين وتكنيك النوتة، وليست مرهونة أيضا بتعليمها ولا أدائها وفقا للنص المدون على النوتة الذى يميز التأليف الأوروبى للفن وأدائه.

إن تعليم المقام وممارسته وأدائه بتجديد ما فيه كل مرة وإعادة أدائه، ووضع فكر مقامى وأساليب تقاليد أداء فى تاريخ الموسيقى، كان يجرى عبر النص الموسيقى الشفهى أساسا، بمعنى أن النص يحيا داخل الذاكرة الموسيقية، وفى شرائح اللاوعى فى الذاكرة على مدى آلاف السنين. بالتالى، وانطلاقا من تلك القوانين الحياتية، بوسعنا بكل المعايير تقييم الذاكرة الموسيقية لحافظ وحامل المقام باعتبارها ذاكرة شفاهية. إن توظيف ونقل فن المقام وتقاليده والفكر المقامى وكافة القوانين الموجودة، هى عملية تاريخية حضارية قومية - ثقافية كانت وما زالت مستمرة إلى يومنا هذا. والأهم هنا أن تلك العملية إلى يومنا هذا تتحقق عن طريق "الذاكرة الموسيقية الشفاهية".

وترتبط التقاليد المقامية الشفاهية -وبشكل عام فن المقام- ارتباطا وثيقا بمفهوم السمع. وحين نقترب من هذا المفهوم من وجهة نظر شرقية عامة أو من وجهة نظر مقامية محترفة، سوف نرى أن موسيقى المقام تعد فى ذات الوقت ثمرة الإذن الشرقية الموسيقية العامة، والحامل لأسلوب تلقى الأذن للموسيقى. ولكن على المستوى القومى المحلى، فالموسيقى الشفاهية المحترفة، هى الثمرة وهى الحامل وهى سبيل توظيف الأذن الموسيقية القومية - أى بتعبير علمى - السمع العرقى (من أعراق).

ومن المثير للاهتمام أنه فى كل هيئات التدريس الأوروبية وأيضا الأذربيجانية يتم تهذيب الأذن بطريقة - "من الأسهل للأصعب"، والأهم أن ذلك الأمر يتم على أساس تدوينات وأساليب دراسية مكتوبة. ولكن بأى طريقة كانوا يقومون بتهذيب الأذن الموسيقية فى القرون الوسطى والقديمة فى مجال الفن الموسيقى الشفاهى المحترف؟

إن الإجابة على هذا السؤال ليست عسيرة، إذ إنه فى الفن الشفاهى الموسيقى التقليدى لتهذيب الأذن، مازالت تستخدم الأساليب القديمة إلى يومنا هذا. وإذا أخذنا بعين الاعتبار ماهية الأساليب التى يتم بها تدريس فن المقام فى هيئات التدريس المعاصرة فى أذربيجان، وفى المدارس والمدارس المتخصصة والكونسرفاتوار، سوف يتضح أن الأسلوب الشفاهى لتدريس المقام هو الأسلوب التقليدى - أى الأسلوب الشفاهى لتدريس المقام. بكلمات أخرى، فالأسلوب التقليدى لتدريس المقام، المسمى "أوستاد - شايرد" (أى أستاذ التعليم) الموجود على مدى التاريخ، مازال يستخدم إلى الآن. إن هذا التعليم وهذا الأسلوب هما الأمثل لتربية عازفى المقام، وتنشئة الفكر المقامى والأذن العرقية. إن النظر إلى تقاليد "أوستاد - شايرد" باعتباره أسلوبا لتعليم المقام فى الهيئات التدريسية الموسيقية المعاصرة، يعد الأسلوب الأصح الآتية جذوره من التقاليد المقامية الشفاهية. ويوفر هذا الأسلوب إمكانية التدريس الشفاهى وتوظيف وتوريث المقام.

وهكذا فالذاكرة والسمع المرتبطان بموسيقى المقام يستندان إلى التوظيف الشفاهى للمقام ونقله. وعبر المقام يمكن تربية الذاكرة والسمع الموسيقى اللذين يصبحا ضروريين لتوظيف المقام وتدوينه وحفظه وتعليمه.

وعلى هذا النحو، فالذاكرة والسمع فى موسيقى المقام يعتبران ليس فقط مفاهيم نظرية نفسية وفسيولوجية -كما هو الحال فى موسيقى أوروبا الغربية- بل ويعتبران مفاهيم وسمات تاريخية - ثقافية وقومية - روحية.

ومن المعروف أنه فى مطلع القرن العشرين تأسست فى أذربيجان أولى المدارس على النمط الأوروبى. ففى عام ١٩٢١ بدأ عمله فى أذربيجان الكونسرفاتوار الحكومى الذى درس الموسيقى على طريقة التدوين بالنوتة. ووقف الكونسرفاتور إزاء مشكلة تدريس الآلات الموسيقية القومية الأذربيجانية والموسيقى القومية الأذربيجانية. وقد وضع حاجى بيكوف مؤسس الموسيقى الأذربيجانية الكلاسيكية، حلا لتلك المشكلة التى قوبلت بجدل كبير وخلافات عديدة. وبمبادرة منه أدخل التار والبالابان، المعروفين على مدار قرون طويلة، باعتبارهما موادً تدرس فى الكونسرفاتوار.

وقام حاجى بيكوف بتدريس الآلات الموسيقية القومية بطريقتن، الأولى التدريس عن طريق النوتة، والثانية هو تدريس المقام فى المعاهد الموسيقية. وكان أمامه سؤالا: كيف ندون المقام فى دفاتر النوتة؟ ووجد حاجى بيكوف حلا لهذه المشكلة أيضا، حلا ممتازا وصحيحا، إذ أدخل الأسلوب التقليدى لتدريس المقام "أوستاد - شايرد" فى المدارس الموسيقية ذات الطابع الأوروبى. وكان يدرس المقام بالأسلوب الشفاهى التقليدى فى المدارس والمعاهد العليا والكونسرفاتوار. وظهر هنا سؤال آخر: لو أنه قد وجد فى عشرينيات القرن العشرين تدوين النوتة للمقام، أو لو أن حاجى بيكوف قام بنفسه بالتدوين، هل كان سيوافق على تدريس المقام بتدوين النوتة؟

على هذا السؤال يمكن أن نجاوب بثقة قائلين بأنه لم يكن ليفعل ذلك، لأنه كان يعتبر أن الطريقة الشفاهية لتعليم المقام هى الأكثر جودة ودقة.

وتؤكد خبرة القرن الماضى فى تدريس المقام أن حاجى بيكوف قد انتقى الطريق الصحيح للغاية، عندما أدخل التقاليد الشفاهية باعتبارها أساسا لتدريس المقام، الأمر الذى تؤكده حقيقة أن هذه الطريقة مازالت هى المتبعة إلى يومنا هذا.

إن التقاليد الشفاهية المقامية تعد متطلبات فنية جمالية، ليس فقط على مستوى المؤدى، وإنما أيضا على مستوى مستمع المقام. وفى الشرق لا يتقبل المستمع على المستوى الجمالى أداء المقام القائم على نص ما مكتوب، وإنما يتقبل فقط الأداء التقليدى المعتمد على الذاكرة. ومازال إلى يومنا هذا الوضع على ما هو عليه.

ومن وجهة النظر هذه، فالاجتهاد التقليدى الشفاهى فى أداء المقام هو طريقة اللقاء الموسيقى الفنى بين المؤدى والمستمع، الأمر الذى يتجلى كأفضل ما يكون تحديدا عبر الأداء الفردى الحى للمؤدى للمقام. وإذا تم استبدال هذا الأداء بالنوتة المكتوبة، لن يكون التلقى الفنى للمستمع للمقام أمرا ممكنا.

ولا شك أن فن المقام مفتوح على الدوام أمام كل تجارب التأليف والأداء المعاصر. وبهذا المعنى فمن الطبيعى تقبل تدوين المقام بالنوتة أو عزفه ليس بواسطة الآلات الوطنية. ومن ناحية أخرى فإن المؤلفين الموسيقيين الأذربيجانيين، بما فى ذلك حاجى بيكوف، يقدرون تقديرا عاليا المضمون الفلسفى والعميق والسمات الفنية الجمالية للمقام، وأنهم درسوا بعمق شديد تفاصيله اللحنية والإيقاعية وبنيته وخصوصياته الصوتية، وأنهم استعانوا ببعض ذلك بإبداع ونجاح فى مؤلفاتهم الخاصة، التى تعد ثمار التوظيف النشط لصيغة "المؤلف - المقام"، مستخدمين أساليب وتقنيات متنوعة وجذابة.

وجنبا إلى جنب مع المقام الشفاهى يوجد فى أذربيجان المقام المدون. ويسمح المقام المدون أو المكتوب بمعرفة الشعوب لبعضها البعض عبر عزف النوتة المكتوبة. وأيضا بفضل النوتة المكتوبة للمقام تستطيع الجامعات والكونسرفاتورات الأجنبية

تحليل وتدريس المقام الأذربيجاني." ويلعب "المقام المكتوب" دورا مهمًا باعتباره مرجعا ومصدرا للأعمال العلمية والفنية للمؤلفين والموسيقيين.

بيد أنه وبرغم وجود المقام المكتوب والمدون، فلن يكون بوسعه أبدا أن يُستبدل بالمقام الحي، ولن يكون بوسعه أن يكون بديلا لموسيقى المقام الحية الأصلية. بكلمات أخرى فإن المقام المدون بديل تاريخي ثقافي وسبيل لحفظ وتوريث المقام الشفاهي الحي. وأود أن أضيف بأنه على الرغم من وجود المقام المدون في نوتات، فلم يؤد عازف المقام قارئا إياه من النوتة في الحفلات أو البث الحي حتى يومنا هذا.

كما أود الإشارة إلى أن عارف أسد اللايف -دكتور الفنون الجميلة والعازف المتخصص- قد دون كل المقامات وأصدرها. ورغم ذلك فحين كان يعزف في الحفلات الموسيقية أو حفلات التليفزيون، لم يكن يعزف قارئا من النوتة، بل معتمدا على ذاكرته الشفاهية.

وفي العصور القديمة والوسطى في البلدان الشرقية -حيث كانت خبرة التدوين وكتابة الموسيقى ثرية للغاية ومكتملة- لم تشمل هذه الخبرة المقام. ولم تكن الممارسة العملية للعزف- التي كانت قد أدخلت إلى بعض أجزاء المخطوطات الموسيقية- تكتب تدوينا، وإنما بطرق خاصة. ولكن، هل تعد هذه النماذج التي وصلتنا مقامات؟

من ناحية أخرى لم يؤلف الموسيقيون في العصور الوسطى مقامات، أو أصوات، وتقسيمات، بل وضعوا ألحانهم الخاصة. وفي كل الأحوال، وحتى يومنا هذا لم يُدخل أي من عازفي المقام أية نماذج من مقامات العصور الوسطى في البرامج التي يؤدونها، لأنه ببساطة لم يثبت أحد أن تلك النماذج كانت مقامات.

ويمكن هنا استنتاج أن أداء وتفسير وسماع وتدريس فن المقام المحترف بطريقة شفاهية في الشرق، كان هدفا جادا بالنسبة لعلماء الموسيقى في القرون الوسطى، فقد قيم هؤلاء العلماء التقاليد الشفاهية للمقام تقييما صحيحا، كونها السبل الوحيدة لاستمرار المقام في الحياة، ورفضوا طواعية تدوين موسيقى المقام.

وتعلمنا الخبرة التاريخية نحن وأحفادنا، أنه فى عصر التكنولوجيا والعولمة، يظل أمامنا هدف مهم، هو إبقاء المقام حيا وتوريثه للأجيال القادمة. وبقاء وتوريث المقام الشفاهى المحترف يمكن أن يتم فقط بالمعايير والطرق والقوانين والأسس التاريخية التى تنتمى إلى المقام نفسه. الأمر الذى يمكن من الحفاظ على التقاليد الشفاهية للمقام على مستوى الأداء والتدريس.

ويتساءل المؤلفون أحيانا: لو أننا قمنا بتدوين مقامات بعض العازفين الأساتذة، فسوف تتاح لنا إمكانية حفظ تلك المقامات وأداؤها!

وفى عصرنا الحالى، حيث تتجدد بشكل عاصف تكنولوجيا المعلومات، سوف يكون السبيل الأكثر واقعية للحفاظ على مقامات العازفين المختلفين والأداءات المختلفة، وبعض الأمثلة المتميزة للعزف، هو نشر كل هذا فى مواقع الشبكة الدولية (الإنترنت) وتسجيلها على اسطوانات رقمية مدمجة، وليس تدوينها على طريقة النوتة.

وإذا كان المقام موجودا اليوم بالفعل باعتباره كائنا فنيا حيا، فالحفاظ عليه باستخدام أدوات التسجيل وتكنولوجيا المعلومات هو السبيل الأفضل للحفاظ عليه، ذلك لأن تكنولوجيا التسجيل والشبكة الدولية يوفران إمكانية عزف مقامات الأمس واليوم على أيدى محترفين، ومن ثم يمكن الاستماع إلى التسجيل الأصلى. أما تدوين المقام باستخدام الإمكانيات السماعية للأذن الموسيقية لمؤلف ما، فيحرمنا من تلك الإمكانيات الفريدة لحفظ وتوريث المقام الأصلى فى صورته الحية.

لقد اخترع الناس عبر التاريخ الأصنام، والآلهة، والمهن، والمنازل، والمدارس، ومنظومات العمل التى تتحكم فى العمال فى أماكن عملهم، وصنع الإنسان أجهزة الحاسب الآلى التى تتمتع بذاكرة تفوق ذاكرة الإنسان آلاف المرات، ولكن لا شىء مما صنعه الإنسان بقادر على استبدال الإنسان نفسه، ذلك الكائن الخلاق المبدع.

والمقام المكتوب هو أيضا ليس المقام وإنما تقليد للمقام.

ولهذا السبب، وفى سبيل حفظ المقام باعتباره إرثا ثقافيا فى مجال تاريخ الفن، فليس هناك ضرورة لصنع "مقامات مقلدة" مدونة.

وفى العلاقة المتبادلة بين "المؤلف – المقام"، فإنه يمكن استخدام المقام لأهداف فنية وأسلوبية. ولكن من الخطأ اعتبار تدوين المقام هو السبيل الوحيد لحفظه.

وبدلا من صنع "مقامات مقلدة" مدونة ميتة باعتبارها بديلا للمقام الحى، فالطريق الأمثل هو تخليد المقام المتواجد اليوم معنا، والذى يضيف معنى إلى حياتنا، والذى يضفى على الناس سعادة جمالية، والذى يعد من معجزات الموسيقى التقليدية الشفاهية للإنسانية برمتها. ويمكن أن يجرى هذا التخليد عبر الأداء الشفاهى والتدريس الشفاهى وتسجيل أداء وممارسات الأساتذة على أقراص اسطوانات مدمجة، ونشرها على الشبكة الدولية للإنترنت. فهذه الطرق تتيح الفرصة لسماع المقام الأصلى بكل تفرد أساليبه. ويفضى هذا إلى توفر إمكانيات حفظ وتوريث المقام للأجيال القادمة على حالته الأصلية الطبيعية ويحافظ على الإرث التاريخى الثقافى لفن المقام.

حول ميراث مقامات إيجور الاثنى عشر
وتدريس مقامات إيجور

بقلم / يونس مجيد

(أستاذ فرع تدريس المقامات العرقية - قسم الموسيقى - جامعة زنجيانج للفنون) .

نعلم جميعا أن مقام الإيجور ومقامات الإيجور الاثنى عشر هى من الفنون الموسيقية الشرقية التى لا تقدر بثمن. فهى مصدر للفنون، وهذه الثروة الموسيقية تقوم على الفولكلور التقليدى الذى يمزج بين موسيقى الإيجور والأغانى والرقصات والشعر القصصى والدراما، وكذلك الخلط بين الشعر والنثر فى وحدة واحدة، والامتزاج مع المدارس الموسيقية العامة فى توافق تام. ويركز مقام الإيجور على الموسيقى والفولكلور والعادات المتوارثة وكذلك حياة الإيجور، لذلك فهو فن تقليدى يعبر عن شعب المنطقة.

ويمكن أن نلاحظ أن شعب إيجور يميل إلى الصناعات اليدوية والعلوم التقليدية، وهو يفضل فى نفس الوقت مقام الإيجور فى موسيقاه وأغانيه ورقصاته. وهذا يعود إلى العصور القديمة، فالمقام يمثل العادات والتقاليد القائمة والموروث الثقافى بصفة عامة.

وبما أن الموسيقى قد صنفت باعتبارها علما متخصصا من بين الفنون الشرقية، لذلك فقد وجد مقام الإيجور مكانه باعتباره نجما فى موسوعة الموسيقى، فطل بأنواره منذ العصور القديمة وحتى الآن. وهو يضرب بجذوره فى أرض خصبة أحسن شعبها

استقباله. وقد قدم المطربون فى هذا المقام عددا من الأغانى الخالدة التى لا تحصى جيلاً بعد جيل، وقد أثر ذلك على تدريس المقام والبحث فيه.

كان تطوير المقام عملاً مفيداً وشاقًا، لذلك قام المتخصصون من شعب الإيجور بإعداد تاريخ مبدع من الثقافة والتاريخ، فجذبوا أعداداً لا حصر لها من المستمعين من دول عديدة، وذلك باستخدام مقام "مكاسراب" بما فيه من مهارات وأناقة. وقد وصل مقام إيجور إلى قمته وذروة مجده فى الموسيقى فى عصور الكوكى، والشوكر، والتونجر، وبوذا، ووانجياندى، وكذلك بمساهمات كبار الموسيقيين ومنهم سوجوب. وقد جعل كل من باجوتى، وباجويان، ويكسنجفو الموسيقى الكونسية تتكامل مع الأبحاث التعليمية النشطة.

وباختصار، فإن مقام إيجور يتوازى مع مقام واحة الحرير التى وصفها أبو ناصر الفارابى فى كتابه "كتاب الموسيقى الكبير" وفى كتبه الأخرى.

ومن المؤكد أن مقام إيجور قد مر بعملية طويلة من التكون والتطور والتكامل، وكذلك عمليات تصنيف متعددة وترقية وتحديث، وذلك فيما يخص العزف والتدريس، لكن هناك شك فى طريقة الأداء والعزف - وخاصة الفردى - فيما يخص مقام مكاسراب العام. ويرى بعض الباحثين أن المقام الحالى يعزف بطريقة فردية.

ويجب القول بأن مقام إيجور ليس هو الفن الذى يمكن أن يدرسه أى شخص أو يغنيه أو يعزفه.

فتاريخ مقام إيجور الطويل وكذلك علاقته الوطيدة مع حياة وثقافة شعب الإيجور يقودنا إلى ثلاثة طرق لتدريس هذا المقام:

الأولى : طريقة تدريس المقام فى القصور.

طبقًا لما هو متاح من بيانات، فإن أولى صيغ المقام قد نشأت فى القصر. وطبقًا لما وصل إلينا حتى الآن من معلومات، فقد كانت حياة القصور متوارثة بطريقة محددة

فى عصر الملك سيدى (١٥١٤ -١٦٧٤م) . فقد نشأت الملكة أمان شاه فى أسرة علمية، وورثت المقام، وكان معلم المقام عبد الله يحب العلوم، ويحب المقام فأظهر مواهبها . وطبقًا لأوامر الملك، كان من الممكن للفنانين أن يقدموا عروضًا طبقًا لشروط محددة. فقد كان الملك يحب المقام ويحب الشعر. كما أن أتباعه قد تعلموا الشعر التقليدى المناسب للمقام. لذلك، فقد وحدت الدولة النظام القائم بطريقة تؤدى إلى مزيد من الإصلاحات. وطبقًا لما ورد فى شعر نفاجو، فإن المقام بأجزائه الاثنى عشر قد أصبح سائدًا . وخاصة مقام إيجور الذى لقى دعمًا وترحيبًا، كما شهد هذا المقام تطورًا فى التدريس والتسجيل.

الثانية: أن تدريس المقام كان يأتى فى منزلة ثانية.

من الطبيعى أن تكوين المقام لم يكن لينشأ فى القصر، وكذلك كان من المستحيل أن ينحصر فيه. لذلك، فقد ذهب المقام إلى عامة الناس كى يتوارثوه، ولكى يمتهنه الكثير من الناس ويستخدموه، لكن البيئة لم تكن مناسبة لذلك الأمر، فقد كانت تسمح بنمو ميراثها فقط. لذلك فقد توارثته عائلة من المهتمين بهذا المقام وتناقلته جيلاً بعد جيل.

الثالثة: دراسة المقام عند دخول معهد موسيقى.

وهى طريقة تقليدية قديمة استخدمها شعب الإيجور، وهناك ولدت الأعمال الفنية الخلاقة وقدمت للعامة. وهى أيضًا مدرسة دعمت قدامى الفنانين. ويقول الشعب الإيجورى، أنهم عادة إما أن يرسلوا أطفالهم إلى المدرسة، أو إلى المعهد الموسيقى. وهذا يوضح أهمية المعاهد الموسيقية من وجهة نظرهم. وكانوا فى العادة يعلمون الأجيال الجديدة كل جوانب الحياة من خلال معهد الموسيقى. وهم فى ذلك يستخدمون كل الطرق المناسبة لبناء ثقافة أطفالهم وخلفيتهم، وتنظيم أنشطة الترفيه من خلال المعهد، وتجريب كل الطرق المكنة لإيجاد البيئة المناسبة لعزف المقام. وقد أوضحوا

من خــلال هـذه الأنشطـة للشـعـوب المجـاورة لهم أنـهم شـديدى التـعلق بـأغـانيـهم ورقصاتهم.

وفى القرن العاشر تحول شعب الإيجور ذو الأصل الكراكندى من البوذية إلى الإسلام. لكنهم على أية حال حافظوا على فولكلورهم المنوع وثقافتهم وفنهم. واستمر ذلك إلى يومنا هذا. وتبعًا لما قاله كراجاه محمود، فإن أسماء المعاهد الموسيقية وطريقتها قد سجلت تحت أسماء سوجيديك وسورجو فى قاموس اللغة التركية. وعلى الرغم من أن شعب الإيجور قد غير عقيدته، فإنهم لا يزالون محافظين على هذه المتعة إلى يومنا هذا. فغرفة الطبول ومعاهد الموسيقى فى القرى والبيوت تمكن الشعب من دراسة المقام والطنبور (الدف الصغير) والجيتار ذى الثلاثة أوتار والرقص. وبعد القرن السادس عشر تجمع عدد من الشعراء، واستخدم هذه الآلات الموسيقية فى تعليم الموسيقى للأجيال الجديدة، وفتح هذا عصرا جديدا أمام المقام الحديث. فقد كانوا يعلمون أن هذه الأماكن تساعد فى نشر مقام إيجور ومدرسة الموسيقى. وربما يكون أبو النسقلبى قد لعب دورا كبيراً فى ذلك الأمر، فنشره فى آسيا الوسطى والدول العربية فيما بعد. وبعد قرون من الشاعر نواى تطور المقام بسرعة وتحول إلى مقام يحترمه التاريخ. وقد أدت هذه الجهود إلى وضع أسس قوية لتطوير المقام الحديث. وساهم فى ذلك فى العصر الحديث كل من ياسين تامبر وزكى البات، وهم ممن ترددوا على المعاهد الموسيقية. وكان عليهم فى البداية أن يتعلموا على يد أستاذ أولاً قبل أن يذهبوا إلى المعهد لدرسة المقام. كان ذلك أفضل دليل على تطور المعاهد الموسيقية.

وطريقة تدريس المقام هذه استمرت إلى خمسينيات القرن الماضى، عندما بدأت طريقة التعليم الحديثة فى زينج يانج. وفى عام ١٩٥٠م، بدأ قسم الموسيقى فى كلية الفنون فى جامعة زينج يانج (معهد زينج يانج سابقًا) فى تدريس المقام باعتباره جزءا من تدريس الموسيقى. وكان ذلك مثالاً على تدريس المقام. وكان خريجو هذا القسم هم

العمود الفقرى للمقام فى الأغانى والرقصات التى قدمها زينج يانج، وفى فرق زينج يانج وغيرها من الفرق الثقافية والفنية.

والآن يوجد الكثير جداً من طرق تعليم المقام فبالإضافة إلى التعلم على يد أستاذ أو معهد موسيقى، فإن جميع الفرق الفنية تمارس تعليم المقام طبقًا لشروطها الخاصة التى تناسب طريقة الأداء. وهناك أنباء طيبة عن جيل جديد من محبى المقام قام بالتعاون مع أقسام الموسيقى بفتح فصل لتعليم المقام فى عام ١٩٩٦م، وذلك فى كلية الفنون. ومنذ ذلك الوقت أثبت أن قسم تعليم هذا المقام يشهد تسجيلاً لطلاب جدد كل عامين. وأخيرًا تمكن المقام من التطور من خلال التعلم العام. ومع انتشار هذا الخبر تلاشى قلق الشعب حول تدريس هذا المقام تدريجيًا. وبدأ الناس فى إظهار اهتمام أكبر بتعليم المقام بطرق علمية. وقد ثبت أن المقام ذو جذور متعمقة لدى الشعب الإيجورى. وحتى فى عصر الالكترونيات هذا، لا يزال الشعب محافظًا على اهتمامه بالمقام.

ويمكن ذكر الاختلافات فيما بين تعليم المقام اليوم وتعليم المقام التقليدى فيما يلى:

١ – الطلاب يتعلمون المبادئ الأساسية للغناء ويؤدون الأغنيات بطريقة صحيحة وعلمية وبأسلوب فريد لهذا المقام.

٢ – كما أن الطلاب يدرسون أيضًا موضوعات نظرية عن المقام فى فصول التدرب على المقام، مما يجعلهم يفهمون مقامات: البحيرة، والبنجاكى، وكيبى بابيا، وأوشاك، ونوا، بطريقة شاملة. كما يتعلمون غناء المقام أثناء تعلم العزف على الآلات. وعليهم أن يتعلموا رقص الإيجور وغيره من الفنون الأداء كى تثرى قدراتهم العامة فى دراسة المقام.

٣ – وفى سبيل مساعدة الطلاب على تعلم المقام بطريقة صحيحة، وخلق الظروف المناسبة لتنمية مستقبلهم، يطلب منهم دراسة تاريخ المقام وعمل أبحاث عنه.

٤ – ومن أجل مساعدة الطلاب على فهم واستيعاب قصائد المقام وكلماتها بطريقة صحيحة، فعليهم دراسة أدب المقام أيضًا.

٥ – ولمساعدة الطلاب على الحصول على معرفة دقيقة وصحيحة لبناء المقام، فقد نظمت دورات خاصة تشمل علم النظم الموسيقية للمقام. وهذا يهدف إلى وضع أساس جيد لمستقبلهم فى دراسة المقام. وبالإضافة إلى البناء الموسيقى والصفات اللحنية للمقام، فهم ينتظمون أيضًا فى دورات للقراءة وتدريب الأذن والبيانو والأكورديون، وتاريخ الموسيقى العالمية والصوتيات، وتقييم ونطق الكلمات، وذلك من أجل التمكن من علم الموسيقى وكل القوانين الفنية بصفة عامة والإبداع الفنى والأداء الفنى .. الخ.

كما تشمل الدروس أيضًا دروسًا فى السياسة والتاريخ، وذلك لتطوير ثقافتهم.

والغرض من تنظيم الدورات الخاصة بالمقام، هى أن يتسلح الطلاب بالنظريات الغنية والمعرفة الخاصة بالمقام والفنون، وأن يبنوا قدراتهم فى دراسة المقام. وقد وجهت كل تلك الجهود نحو تحسين وتطوير المقام.

وحتى الآن نظمت خمس حلقات لدراسة المقام. وتخرج طلاب فى ثلاثة منها وأصبحوا من دعائم فن المقام. وحصلوا على مرتبات الشرف فى فرق فنية رئيسية فى منطقة مستقلة. والطلاب فى الحلقتين المتبقيتين لا يزالون يدرسون المقام.

وإلى جانب دراسة الدورات العامة، سجل الطلاب أسماءهم أيضًا فى فصول المقام التى تدرس التاريخ والأداء النظرى. وهؤلاء الطلاب يتعلمون الكثير خلال فترة زمنية قليلة. وقد أصبحوا محط أنظار الجامعة. كما أنهم يذهبون إلى المناطق التى كانت مهدًا لهذا المقام مثل: أوات، وأكسو، وكاشى، وماركيت، وويوشو، وغيرها. وذلك من أجل تبادل الخبرات مع أهالى تلك المناطق حول هذا المقام المحلى، والالتقاء مع المعلمين، ثم رفع تقاريرهم إلى الجامعة. ويعتبر ذلك الأمر أساسًا طيبًا للتدريب. كما يتوقع أن يدرس الطلاب المتخصصون فى علوم أخرى هذا المقام أيضًا.

وقبل بدء فصول تعليم المقام المذكورة، كان هذا المقام يسبب صداعًا للطلاب، فقد كانوا لا يستطيعون غناءه أو سماع من يتغنون به. وبعد نجاح أولى دورات التدريب عليه، أقبل عليه الطلاب والمجتمع. ووقع الشباب فى غرامه يومًا بعد يوم. وبدأت المصالح الحكومية والهيئات فى الاهتمام أكثر فأكثر بتعليم المقام.

ويلاحظ بصفة خاصة، أنه فى الماضى كان معلمو المقام ينقلون مهاراتهم من جيل إلى جيل يدويًا خلال حفلات العرس وأماكن السمر. لكن اليوم يمكنهم ان يدرسوا علم المقام ويمارسوه عمليًا ويتقدمون بصورة ملحوظة. وهذا يوضح أن طرق تدريس المقامات الإيجورية الاثنى عشر قد أثبتت نجاحها. وهذا أمر مهم وضرورى لتدريس المقام.

المراجع:

١ - Abdu Xukur Muhammad Yiming: the Treasure House of Uighur Muqam، 1997، Xinjiang University Publishing House.

٢ - Imin Aihemad: Uighur Muqam and Education، Xinjiang Culture، Edition 4، 199٨ -

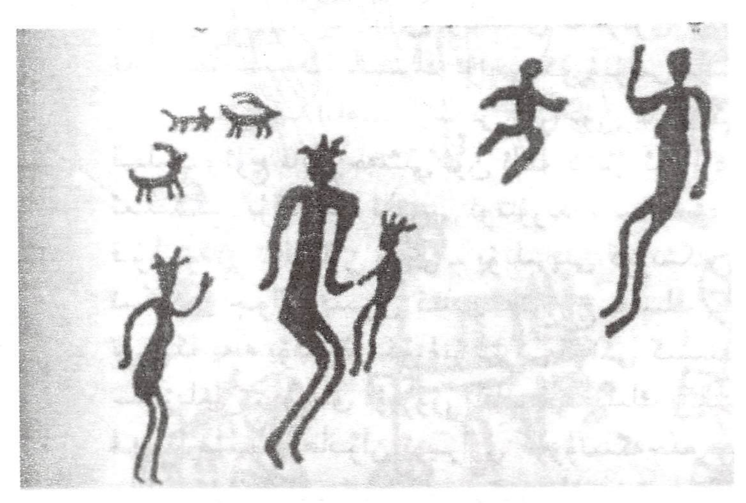
٣ - Mamat Zuonon: New Generation of Twelve Uighur Muqam، Xinjiang Culture، Edition 4، 200٢ -

٤ - Abdu Xukur Muhammad Yiming: Classic Twelve Uighur Muqam، National Publishing House، 1980.

الرقص والمقام في المراحل الإيجورية

بقلم / مقدس ميحيت

لعدة قرون ظل الرقص جزءًا مهمًا من ثقافة الناس الذين عاشوا فى إقليم زينج يانج. وتدل على ذلك الأمر الرسوم الموجودة فى حقبة ما قبل التاريخ، والتى عثر عليها فى الكهوف فى أعالى الجبال قبل كارا - كيرام شمال وجنوب (تنجرى تانج). وتبين الصور أداء الطقوس من خلال الرقصات. وتعكس رسومات الرقص على هذه الأحجار القديمة الإيمان بالديانات القديمة والعادات الثقافية والبيئة التى عاش فيها أولئك الناس. وقد ارتبطت حركات الرقص بالعديد من الطقوس المتنوعة التى يمكن رؤيتها فى هذه الرسومات، وقبل الرقص يتوجهون للسماء لطلب الغفران والسماح من القوى الطبيعية الخارقة، أو الرقص الذى يعكس عملية صيد الحيوانات.



الرسومات الموجودة على جدارن كهوف (تنجرى تانج)

وقد تم العثور على رسومات حديثة أكثر تطوراً فى الكهوف البوذية فى إقليم كوتشا وتوربان (تورفان). وتعرض هذه الرسومات للموسيقيين وهم يعزفون الموسيقى، حيث ترقص عليها الراقصات الرشيقات من أجل إرضاء ومديح بوذا. وفى المعاهدات التاريخية للامبراطورية الصينية نجد دائماً وصفاً للموسيقيين والراقصات من الغرب الأقصى، الذين كانوا يدرسون فنهم هذا فى البلاط الصينى. وكتب العديد من الشعراء الصينيين فى دهشة حول مشاعرهم الفياضة بعد ما شاهدوا الرقص الإيجورى البديع.



كهوف منح أوى فى كوتشا

منذ دخول الإسلام استمر الرقص قائما فى هذا الإقليم، خاصة فى الأماكن الريفية منه، ذلك على الرغم من أن عرض الجسد لم يكن مقبولاً فى الإسلام. وكان لطقوس الصوفية والذكر السماعى أبلغ الأثر فى ممارسة الرقص تحت غطاء دينى. وتعنى كلمة سماعى أساسنا (الاستماع). وقد تحولت كل الكلمات الجميلة والاحتفالات الصوفية إلى الرقص بواسطة الإيجوريين.

ولم يكن هناك رفض للرقص السماعى، فخلال عيد الأضحى يتجمع آلاف الناس أمام مسجد هيتكا فى كاشغار للرقص السماعى فى هذه المناسبة. وفى حفلات الزفاف التقليدية فى الأجزاء الجنوبية من الإقليم (مثل إشغار أتوش) يمثل الرقص السماعى جزءاً مهمًا من الاحتفال بالزفاف. وقد أصبح السماعى رقصة شعبية. ونسى الإيجوريون تقريباً المنشأ الدينى لهذه الرقصة.

أما اليوم، فإن الرقص الإيجورى صار أكثر إبهارا للمشاهدين، لأن الرقص على المقام يزداد شعبية يومًا بعد يوم، لدرجة أن هناك الآن مصممى رقصات متخصصين فى هذا المجال. وأكثر المصممين شهرة هو قريش رجب، الذى كان والده فنانًا شهيراً يدعى رجب تاجى، وأيضا هناك أبليبز ميقاسيم من مجموعة الموسيقيين والمنشدين لزنج جيانج.

ويرتقى الرقص الإيجورى الحالى بنفس الشكل الذى حدث للمقامات الإيجورية الاثنى عشرة.

ونقل توردى أخون ريبورتوار المقام الذى كان يؤدى على آله الساتار، وصاحبه ابنه الذى يلعب على الداب[*](الدف). وقد أعاد علماء الموسيقى ترتيب مقامات توردى أخون عدة مرات، حتى يصلوا إلى الشكل التى عليه اليوم. وأعاد مجموعات مختلفة من الباحثين صياغة المقامات الاثنى عشر ثلاث مرات. وسجل العديد من الموسيقيين المقامات الاثنى عشر عدة مرات. وخلال الخمسين عامًا الماضية بذلت جهود هائلة للارتقاء بالمقام وجعله كنزًا وطنيًا. ونشر الريبورتوار المتكامل عدة مرات تحت أشكال

متنوعة، فى بداية الأمر على شكل كتابة رمزية، وبعد ذلك تم تسجيله على شرائط كاسيت، ثم بعد ذلك على اسطوانات مدمجة وشرائط فيديو كاسيت واسطوانات فيديو.

الارتقاء بالرقص من خلال مدارس الفن

كما ذكرنا سالفًا، فقد ارتقى الرقص خلال مراحل متعددة كما حدث للمقامات الاثنى عشر. وقد عثرت على وثيقة شيقة للغاية، والتى صورت فى الخمسينات من القرن العشرين عن إحدى الفرق الفنية المحترفة الأولى فى تاريخ هذا الإقليم. وقد نسخت هذه الوثيقة مرات عديدة. لذلك كانت نوعية الصور رديئة جداً، ومع ذلك فقد استطعنا بسهولة تحديد أشهر راقصة فى عصرها (كمبرخان)، من بين الراقصات الأخريات. وكانت حركاتها تتميز بالخفة والرشاقة والأناقة، مع مرونة عالية لحركات اليدين والذراعين. كانت الحركات بطيئة إلى حد ما. ولم تكن هناك تقنية عالية فى الحركات مثل التى تراها فى الرقصات هذه الأيام.

الريبورتوار هو مجموعة الألحان التى تدربت عليها الفرقة أو المغنين أو الموسيقى، والتى يكون الموسيقى أو المغنى أو الفرقة على استعداد لتقديمها أو أدائها.

ومن هذه الوثيقة عقدت مقارنة بسيطة بين الراقصات المحترفات منذ خمسين عامًا مضت، وبين راقصات العقد الحالى. وأهم الاختلافات وأكثرها وضوحًا هى جسد الراقصات، والشكل وطريقة اعتدال القوام، وتعبيرية الجسد من خلال الحركات، ثم هناك نقطة أخرى، والتى تميز بين الأساليب المختلفة للرقص بين الأجيال.

دعونا نتعرف على الوثيقتين التى تفصل بينهما فترة خمسين عاماً.

فى الأولى نجد أن الراقصات لهن أجساداً تقليدية تميل للتصلب، ولا تتمكن من أداء حركات كبيرة تتطلب مرونة عالية، وتتمتع الحركات بلمسات قديمة بسيطة، ولكنها

تعكس التقليد. فالقوام منتصب بأناقة ولكن فى نفس الوقت بتواضع جم. وهناك خجل لا تخطئه العين. وتعبيرات الراقصة فى الوثيقة الفيلمية غاية فى الثراء.

وتعبر كمبرخان -التى كانت راقصة شهيرة فى عصرها- عن نفسها من خلال حركات الجسد وتعبير الوجه مع بعض الصرامة. وكانت معروفة بالتعبر عن مشاعر وعواطف مركبة أثناء رقصها. واعتبرت واحدة من أبرز الراقصات فى كل العصور.

دعونا نرى الآن مقتطفا من الرقص الثانى على شريط فيديو. ويمكننا أن نلحظ التغير الجذرى المتعلق بانتصاب الجسد وأيضا اختلاف تعبيرات الراقصة.

فليس من العسير ملاحظة أن الراقصات المحترفات الحاليات أفضل تدريبًا من الراقصات منذ خمسين عامًا مضت. لقد كنت شخصيا طالبا فى معهد زنج يانج للفن. ولهذا السبب أصبحت على دراية بتدريس الرقص فى المدارس.

تبدأ التدريبات من سن الثانية عشرة باعتباره الحد العمرى الأقصى، وتبدأ بتدريب قاسى، مستخدمين طرق تدريس برامج الرقص الغربى. فالتدريبات البدنية التى تهدف إلى مرونة الجسد، والتى تسمح بأداء الحركات الصعبة، مثل الانثناء للخلف وتدريبات الساقين، حيث تفرض عليهن تلك الحركات القاسية ... إلخ.

وتتكامل هذه الحركات داخل الرقص التقليدى باعتبارها دعامات تستند إليها الحركة الحرفية أو المحسنة من الرقص.

ولا بد أن تكون حركات الأيدى والأذرع قياسية لأبعد الحدود، ولها تدريبات خاصة بتصنيف الحركات، وتحدد بأن هناك أجنحة خاصة للحركات الإجبارية التى يجب تعلمها خلال المستويات المختلفة للتدريب. إن هذا الارتقاء بالرقص الإيجورى، قد بدأ بعد بناء المدارس المتخصص بالفن الوثيق الصلة بالارتقاء بالموسيقى.

وقد أنشأت خصيصا للمقامات مدرسة زنج يانج للفنون، والتى تسمى الآن (معهد زنج يانج للفنون)، وذلك فى عام ١٩٦٨ – وكان هناك أساتذة تلقوا سنوات من

التدريبات فى مدارس الرقص فى بكين، وأيضا أولئك الذين تلقوا تدريبات تقليدية مثل كمبرخان، التى كانت واحدة من المؤسسين لتعلم الرقص فى زنج يانج. وخلال خمسين عامًا من التدريس، تخرجت من هذه المدرسة راقصات محترفات للعديد من الفرق الفنية للرقص حول الإقليم.

وفى مدارس الفن بكل مدينة أو قرية فى الإقليم، يمكننا أن نجد بسهولة راقصات محترفات يقمن بحركاتهن التقليدية، يصاحبهن الموسيقيون، ويمكن أن نرى نفس أساليب الرقص فى كل مكان فى الإقليم.

وهناك تشكيلة متنوعة من رقصات الإيجور التى مازالت محفوظة، رغم الوجود القوى للمدارس التى ترتقى بالرقص، أو من قبل فرق الفن المحلية.

ومازال هناك العديد من الراقصات التقليديات اللاتى يمارسن وينقلن الرقص الإيجورى.

الرقص على المقام

كما نرى فإن الرقص هو حدث ثقافى مهم للإيجوريين. وقد قابلت العديد من الموسيقيين التقليديين الذين كانوا يصطحبون دائمًا راقصات من قراهم. وشرحوا لى أنهم كانوا غالبًا ما يدعون إلى حفلات الزفاف فى القرى المجاورة، أو للعزف فى المدن الكبيرة فى مناسبات رسمية. وإذا كانوا فى مكان جديد عليهم مع أناس جدد، فلا يمكنهم التعبير عن كل فنهم لو لم يكن هناك أحد يرقص على موسيقاهم. ولا بد أن يتأكدوا من أن هناك جمهورا يشاركهم، ولديهم راقصات مصاحبين لموسيقاهم أينما يذهبون، وذلك لخلق المناخ والجو المناسب لأدائهم. وقد قال أحد الموسيقيين من كيتشار: "لو لم يرقص أحد فلن تعزف الموسيقى".



يعزف الإيجوريون الموسيقى ليجعلوا الناس ترقص، وليس هناك استثناء للمقامات الاثنى عشر. وفى الأماكن الريفية يرقص الناس على المقامات المنتشرة على نطاق واسع، مثل: مقام الدولان، ومقام كيومول، وأيضًا مقام التوربان. ولهم أسلوب الرقص الخاص بهم. وأداء المقام فى تلك المناطق مرادف للحفل والرقص طوال الليل.

وعلى مستوى أكثر احترافًا يستخدم الرقص فى عروض المقام باعتباره طريقة لمسرحة الموسيقى لجذب الجمهور، ولجعل المقام أكثر استماعًا وقبولاً لدى الجمهور، الذى صار يبتعد تدريجيا عن هذا التقليد، باستخدام رقص خاص قريب من الباليه، وباستخدام مؤثرات صوتية وأزياء حديثة ومكياج.

ويمكن مقارنة المقامات التى تقدم على المسارح حاليًا بالمسرحيات الموسيقية الكوميدية الغربية على مستوى المجهود والمقياس.



أداء المقام

لقد تم تصوير أداء المقامات الاثنى عشر فى سلسلة أفلام من الدراما الموسيقية. ونشرتها وزارة الثقافة فى عام ٢٠٠٢ - وكان الرقص هو أحد أهم عناصر هذه الأفلام. ولكل مقام هناك موضوع وقصة تحكى من خلال الصور. فعلى سبيل المثال، مقام "راك" هو قصة حب مأساوية تجرى بين أميرة وابن الملك بالتبنى (غريب وسنام).

وبالنسبة للمقامات الأخرى، فإن القصص غالبًا ما تكون مرتبطة بالحب بين فتاة جذابة غنية، وابن حرفى فقير، أوحول التفريق بين المحبين، أو زواج بالإكراه لفتيات جميلات من أصحاب نفوذ فاسدين. ويتم سرد كل هذه القصص من خلال الرقص التعبيرى.

إن كل المقامات تقريبًا ترقص بشكل تام، ويقوم بأداء الأدوار الرئيسية فى هذه الأفلام راقصات محترفات، يغنين أحيانا أثناء الرقص.

وأحيانًا يمكن استبدال الموسيقيين براقصين. ويعد هذا النوع من مسرحة المقامات عرض غنائى فى الأساس. ويمكن للراقصات الجميلات والقصص التى كتبت خصيصًا، أن تجذب انتباه جانب من المشاهدة، وليس الجانب الموسيقى على وجه الدقة، مما يؤدى إلى احتمال التأثير المباشر على المشاهدين الذين فقدوا تقليد الإنصات لهذه المقامات. ولسوء الحظ، ليس هناك مزيد من الجهد للاستماع لتلك الموسيقى المركبة. ومن ناحية إيجابية أخرى فإن مسرحة وتحويل المقامات إلى أعمال مسرحية يجذب المشاهدين إلى المسارح ليشاهدوا العرض. ومن ناحية ثالثة، فإن عرض المقامات الإيجورية الاثنى عشر على هذا النحو، تبدل العرض الموسيقى إلى عرض مسرحى.

المؤلفون فى سطور

زمرده قولى زاده: أستاذة فى العلوم الفلسفية (١٩٧٠)، مديرة قسم "تاريخ الفلسفة والفكر الاجتماعى" بمعهد الفلسفة والاجتماع والحقوق التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

نسيب جيوشوف: دكتور فى فلسفة علوم الأداب، عامل علمى بارز بمعهد المخطوطات التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

رهيليا حسنوفا: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية (٢٠٠٥)، عضوة اتحاد الموسيقيين الأذربيجانيين (١٩٧٨)، أستاذ مساعد بقسم تاريخ الموسيقى بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

جولزار محمدوفا: دكتور العلوم الفنية (٢٠٠٧)، بروفسور، عميدة كلية التاريخ والنظريات بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

شاهلا حسنوفا: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، حائزة على لقب الجدارة فى الفنون لجمهورية أذربيجان (٢٠٠٨)، عضوة اتحاد الموسيقيين الأذربيجانيين (١٩٩٣)، بروفسور بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

سانوبار باجيروفا: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، كبيرة العاملين العلميين بقسم "تاريخ ونظرية الموسيقى الشعبية الأذربيجانية" بمعهد المعمار والفنون التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

ثريا أجايفا: دكتور فى العلوم الفنية (١٩٧٩)، كبيرة العاملين بقسم "التاريخ ونظرية الموسيقى" بمعهد المعمار والفنون التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

أفيت حسنوفا: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، نائب عميد قسم "كلية التربية" التابع لجامعة علوم التربية الأذربيجانية الحكومية.

رينا محمدوفا: دكتور فلسفة العلوم الفنية، عضو مراسل لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية. تعمل مديرا لقسم "الروابط المشتركة بين الفنون" فى معهد المعمار والفنون التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

كينول بونيازادى: دكتور فى العلوم الفلسفية، كبيرة العاملين العلميين فى معهد الفلسفة والعلوم الإجتماعية والحقوق التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية

مشفق شاكيروف: دكتور العلوم الفلسفية، كبير العاملين العلميين بمعهد الفلسفة والإجتماع والحقوق التابع التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

أفسانا بابايفا: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، أستاذ مساعد، كبيرة العاملين بقسم "الروابط المشتركة بين الفنون" بمعهد المعمار والفنون التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

أيتاتش راجيموفا: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، أستاذ مساعد بقسم تاريخ الموسيقى بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

ميدجنون كريم: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، حائز على لقب الفنان الجدير فى جمهورية أذربيجان، والمنحة الرئاسية. مدير "المعمل العلمى لأبحاث ترميم وتطوير الآلات الموسيقية القديمة" بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

فتاح خليج زاده: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، عضو اتحاد المؤلفين الموسيقيين الأذربيجانيين. رئيس قسم التاريخ والنظريات فى الموسيقى القومية بكونسرفاتوار أذربيجان القومى.

سيفيل فرح دوفا: دكتور العلوم الفنية، مديرة قسم "تاريخ ونظرية الموسيقى الشعبية الأذربيجانية" بمعهد المعمار والفنون التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

سلطنات تاجييفا: دكتور فى العلوم الفنية، عاملة علمية بارزة بقسم "الروابط المشتركة بين الفنون" بمعهد المعمار والفنون التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

لالا كيازيموفا: دكتور فلسفة العلوم الفنية، كبيرة العاملين بقسم "التاريخ ونظرية الموسيقى" التابع لمعهد المعمار والفنون.

تارلان قوليف: دكتور العلوم الفلسفية، كبير العاملين العلميين بمعهد المخطوطات التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

سيفدا جورباناليفا: دكتور فى العلوم الفنية، عضوة اتحاد الموسيقيين الأذربيجانيين، رئيس قسم المواد الموسيقية بجامعة غنجه الحكومية.

مينا حادجييفا: دكتور العلوم الفلسفية، بروفسور فى أكاديمية باكو الموسيقية.

زيمفيرا سافاروفا: دكتور فى علوم الفنون، بروفسور، عضو مراسل لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية. مديرة لقسم "تاريخ ونظرية الموسيقى" بمعهد المعمار والفنون التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

زمرد داداش زاده: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية ، عضوة اتحاد المؤلفين الموسيقيين الأذربيجانيين، أستاذ مساعد بقسم تاريخ الموسيقى بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

جيران محمودوفا: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، بروفسور قسم تاريخ ونظرية الموسيقى الشعبية الأذربيجانية بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

أفياج جوسينوفا: متخصصة فى علوم الفنون، تعمل فى الشئون العلمية بقسم "التفاعل المشترك بين الفنون" فى معهد المعمار والفنون التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

آلا بيراموفا: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، حائزة على لقب الجدارة فى حقل الثقافة، مديرة متحف الدولة للثقافة الموسيقية الأذربيجانية، عضو اتحاد الموسيقيين الأذربيجانيين.

إلهام محمد زاده: دكتور فلسفة العلوم الفنية. بروفوسور وعميد معهد الفلسفة لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

سلطانالى خوبوبيرديف: دكتور فى العلوم الفنية، عاملة علمية بارزة بقسم "الروابط المشتركة بين الفنون" بمعهد المعمار والفنون التابع لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية.

جيولناز عبد الله زاده: دكتور العلوم الفلسفية، حائزة على لقب الجدارة فى الفنون لجمهورية أذربيجان، عضو اتحاد الموسيقيين الأذربيجانيين، عضوة الهيئة الدولية لمنظمة اليونسكو لرقصات شعوب العالم. نائبة المدير للشئون الإبداعية العلمية- الدراسية فى أكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

تيور كريملى: دكتور فى علوم الآداب، عضو مراسل لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية. يعمل نائبا لعميد معهد نظامى للأداب التابع لأكاديمية العلوم الأذربيجانية.

إلنارا داداشيفا: أستاذ مساعد بقسم التأليف بأكاديمية جايبيلى الموسيقية فى باكو، حائزة على لقب الجدارة فى الفنون لجمهورية أذربيجان.

كينول خاسيروفا: دكتور فى فلسفة العلوم الفنية، أستاذ بقسم تاريخ الموسيقى بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

شيرين ميليكوفا: دكتور فى العلوم الفنية، بروفسور فى قسم تاريخ الموسيقى بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

عبد الرشيدوف عبد الولي: فنان الشعب بجمهورية طاجيكستان، ودكتور فى فلسفة علوم الفن، ومدير نافو والمركز الموسيقى التقليدى الطاجيكستانى، ومدير أكاديمية المقام ومدرسة الشاشماقوم.

سعدات عبد اللايفا: دكتور فى العلوم الفنية، عضوة اتحاد الموسيقيين الأذربيجانيين، بروفسور بقسم تاريخ ونظرية الموسيقى الأذربيجانية الشعبية بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

رافائيل حسينوف: دكتور فى علوم الأداب، عضو مراسل لأكاديمية العلوم القومية الأذربيجانية، مدير متحف نظامى غنجاوى القومى للأدب الأذربيجانى.

أبوسجولو نجف زاده: دكتور فى العلوم الفنية، مدير المعمل العلمى للأبحاث فى "تطوير الآلات الموسيقية القومية" فى كونسرفاتوار أذربيجان الحكومى.

جاليا كاديموفا: دكتور فى علوم التربية، رئيس قسم "المواد الموسيقية ومناهج تدريسها" التابع لجامعة علوم التربية الأذربيجانية الحكومية".

سعادات سيدوفا: دكتور فى العلوم الفنية، حائزة على لقب الجدارة فى التعليم لجمهورية أذربيجان، رئيس قسم نظريات الموسيقى بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

عريز عبد اللايف: كبير الأساتذة بقسم تاريخ ونظرية الموسيقى الشعبية الأذربيجانية بأكاديمية حاجيبيلى الموسيقية فى باكو.

يونس مجيد: أستاذ فرع تدريس المقامات العرقية - قسم الموسيقى- جامعة زينج يانج للفنون. أستاذ مساعد بجامعة آداب زينج يانج، ومدير مكتب تدريس المقام بقسم الموسيقى بجامعة آداب زينج يانج

مقدس محيت: ماجيستير من معهد الفنون التابع لجامعة زينج يانج فى الصين، دبلوم الرقصات الكلاسيكية والتقليدية.

المترجم فى سطور:

عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى:

مواليد/ ١٩٥٧/١/١

ليسانس آداب جامعة عين شمس.

ماجيستير فى تاريخ الفن بجامعة موسكو.

عضو نقابة المهن السينمائية (شعبة سيناريو).

عضو اتحاد الكتاب المصرى.

مستشار الترجمة لسفارتى أوزبكستان وأذربيجان.

اختير مراقبا دوليا على الانتخابات البرلمانية فى أوزبكستان لعام ٢٠٠٩ -

كاتب وسيناريست للعديد من المسلسلات الدرامية التليفزيونية ومسلسلات الأطفال الكارتون والعرائس التى حاز معظمها على الجوائز فى مختلف المهرجانات.

مترجم للأدب من اللغة الروسية إلى العربية، من ترجماته:

- محاكمة البريسترويكا (دار الثقافة الجديدة).

- أساطير شعبية من أوزبكستان (الجزء الاول) - المجلس الأعلى للثقافة.

- أساطير شعبية من أوزبكستان (الجزء الثانى) - المجلس الأعلى للثقافة.

- الحكايات الشعبية الروسية - المجلس الأعلى للثقافة.

- الخرافة والحكايات الشعبية فى أفريقيا - الجزء الأول - المركز القومى للترجمة.

- الخرافة والحكايات الشعبية فى أفريقيا - الجزء الثانى - (تحت الطبع) المركز القومى للترجمة.

- المصير الأسود للحديقة السوداء.

التصحيح اللغوى : **طارق الشامى**
الإشراف الفنى : **حسن كامل**